L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JUIN/JUILLET 1986 / Nos 329-330

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1986	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	185 F	215 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	205 F	245 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	50 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. 275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1986

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C335

Grande Halle
de la Villette

13e SALON
INTERNATIONAL
DE LA
MUSIQUE

Du 16 au 21 septembre 1986

Présents au Salon, "l'Education Musicale" et ses responsables souhaitent vous y accueillir

41e Année JUIN/JUILLET 1986 nº 329/330

SOMMAIRE

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

Musique en Haute-Maurienne (Savoie)
du Lundi 18 Août au Vendredi 29 Août

CHANT CHORAL ET ENVIRONNEMENT

Responsables des activités musicales :
Gérard CARREAU, chef de chœur;
Marie-Claire COTTIN, professeur de chant;
Hélène PERSONNAZ, professeur d'éducation musicale.

Sorties en moyenne montagne le matin (accompagnateurs diplômés).

Chant l'après-midi (**chœurs d'"Idomeneo" de MOZART,** chœurs contemporains et de la Renaissance).

Ateliers pour les enfants des stagiaires.

Renseignements et inscriptions :

District de Haute-Maurienne
Quartier Napoléon, 73480 LANSLEBOURG
Tél. 79.05.90.78

PRIX MUSICAL DARIUS MILHAUD 1986

Il est ouvert aux disciplines suivantes :
VIOLON - ALTO - VIOLONCELLE - CHANT

Dès à présent, les candidats peuvent en demander le règlement à :

L'ASSOCIATION DE LA SOCIETE MARSEILLAISE DE CREDIT
DEVELOPPEMENT CULTUREL REGIONAL
75, rue Paradis, 13006 MARSEILLE
Tél. 91.54.91.12

Présidé par Madame DARIUS MILHAUD, ce Prix est doté dans chaque discipline :

— de 10 000 F pour les lauréats classés "Premiers"
— de 3 000 F pour les lauréats classés "Seconds"

Les Finalistes, qui seront auditionnés à MARSEILLE les 25 et 26 Novembre 1986, seront intégralement remboursés de leurs frais de transport et d'hébergement.

Vacances scolaires 1986-1987

		ZONE I	ZONE II
	Rentrée	Mercredi 3 septembre 1986	Mercredi 3 septembre 1986
VACANCES D'AUTOMNE (Toussaint)	Sortie Rentrée	Samedi 25 octobre 1986 (après la classe) Jeudi 6 novembre 1986 (au matin)	Samedi 25 octobre 1986 (après la classe) Jeudi 6 novembre 1986 (au matin)
VACANCES DE NOEL	Sortie Rentrée	Samedi 20 décembre 1986 (après la classe) Lundi 5 janvier 1987 (au matin) (1)	Samedi 20 décembre 1986 (après la classe) Lundi 5 janvier 1987 (au matin)
VACANCES D'HIVER (Mardi-Gras)	Sortie Rentrée	Samedi 14 février 1987 (après la classe) Lundi 2 mars 1987 (au matin)	Samedi 21 février 1987 (après la classe) Lundi 9 mars 1987 (au matin)
VACANCES DE PRINTEMPS (Pâques)	Sortie Rentrée	Samedi 11 avril 1987 (après la classe) Lundi 27 avril 1987 (au matin)	Samedi 18 avril 1987 (après la classe) Lundi 4 mai 1987 (au matin)
VACANCES D'ÉTÉ	Sortie	Mardi 30 juin 1987 (au soir)	Mardi 30 juin 1987 (au soir)

LA ZONE I : comprend les académies de : Paris, Créteil, Versailles, Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Grenoble, Montpellier, Nancy-Metz, Nantes, Nice, Rennes.

LA ZONE II : comprend les académies de : Aix-Marseille, Amiens, Besançon, Dijon, Lille, Limoges, Lyon, Orléans-Tours, Poitiers, Reims, Rouen, Strasbourg, Toulouse.

(1) Sauf pour les académies de Paris, Versailles et Créteil qui rentrent le mardi 6 janvier au matin et ont classe le mercredi 7 janvier.

N.B — Pour les académies de la Corse, de la Réunion et des Antilies-Guyane, c'est le recteur, par dérogation au droit commun, qui arrête le calendrier scolaire.

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Horace Vernet : MAZEPPA

On est artiste peintre de père en fils depuis le XVIII[e] siècle dans la famille Vernet. Le dernier, Horace (1789-1863), se spécialisa dans les marines, les chevaux et les scènes militaires en tous genres.

Enthousiasmé par la Révolution et l'Empire, il y puisa nombre de sujets de tableaux qui traduisent son bonapartisme. On comprend que le Salon de 1822 lui refusa d'accrocher sept toiles comme **La Bataille de Valmy** ou **Le Grenadier de Waterloo,** mais il connu un vif succès en les exposant dans son atelier.

Il finit par se rallier à la Restauration et Charles X lui commanda un portrait et la décoration d'un plafond du Louvre. Elu à l'Académie des Beaux-Arts en 1826, Horace Vernet devint le peintre officiel de tous les régimes jusqu'à Napoélon III!

Directeur de l'Académie de France à Rome de 1829 à 1835, il s'inspira de scènes italiennes mais revint à ses premières amours : **Iéna, Wagram, Friedland.** Quittant l'Italie, il suivit le corps expéditionnaire en Algérie et peignit pour la Galerie des batailles de Versailles d'immenses toiles sur le siège de Constantine.

Cette commande de Louis-Philippe lui assura un succès populaire qui ne fit que croître avec **La Prise de la smalah d'Abd-el-Kader, La Bataille de l'Isly** et **La Prise de Rome par les Français.** Il exécuta avec une joie bonapartiste renouvelée un **Portrait équestre de Napoléon III** et les **Episodes de la guerre de Crimée**.

Ami de Géricault, inspirateur de Doré, Horace Vernet fut un coloriste élégant, un narrateur fidèle au trait rapide et suggestif. Mais cette facilité et la froideur de ses représentations, plus pointilleuses qu'enflammées, lui valurent d'être épinglé par Baudelaire :

"M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture... Je hais cet homme parce que ces tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente... il est l'antithèse absolue de l'artiste; il substitue le **chic** au dessin, le charivari à la couleur et les épisodes à l'unité..." (Salon de 1846).

Le poète était bien sévère, mais il est certes dommage que le peintre n'ait pas poursuivi le chemin que le romantisme et ses débuts lui montrait comme en témoigne cette puissante représentation de **Mazeppa**.

Bibliographie
A. Dayot, **Les Vernet,** Baranger, 1898.
M. Raynal, **Le XIX[e] siècle,** Skira, 1951.

Philippe ZWANG

BEETHOVEN

15ᵉ Quatuor, op. 132

par **Sabine BERARD**

SITUATION

Le 15e quatuor, op. 132, est dédié au prince russe, Nicolas Borissovitch Galitzine qui en avait passé la commande à Beethoven, en 1822. Il fut achevé en août 1825 mais les premières esquisses datent de 1823. Les premier et dernier mouvements furent tout d'abord composés. Le deuxième mouvement, Allegro ma non tanto, fut écrit en dernier, pendant l'été de 1825.

En 1823, lorsque Beethoven entreprend ce quatuor, il a déjà composé ses 32 Sonates pour piano (la dernière, l'op. 111, date de 1822). Hors aux 33 **Variations sur un thème de Diabelli** op. 120, Beethoven, en 1823, se consacre, sous l'impulsion d'un fort sentiment religieux, à la **Missa Solemnis**, op. 123. Il l'avait débutée en 1818, éprouvant le besoin impérieux de traiter un sujet spirituel. Dans ses lettres, ses carnets de Correspondance, les invocations à Dieu, au "Tout-Puissant", au "Très Haut" sont alors de plus en plus fréquentes. Toutefois, ne nous y méprenons pas, il s'agit d'"une religion toute personnelle; Beethoven était indifférent à toute Eglise et à tout dogme" (A. Boucourechliev, p. 167). "Elevé dans la religion catholique, et sans l'avoir jamais répudiée, il n'en gardait plus que cette sorte de déisme humanitaire et providentiel, familier au siècle de "l'Aufklärungs-philosophie", inclinant à ce panthéisme esthétique dont Goethe avait trouvé indirectement la source en "Spinoza" (Chantavoine, cité par A. Boucourechliev, p. 167) (1).

Or, le 15e quatuor est tout entier animé d'un profond sentiment religieux comme nous aurons l'occasion de le voir au cours de l'analyse.

1824 est l'année de la **9e Symphonie,** op. 125 (débutée en 1822), partition gigantesque, elle aussi d'une grande dimension spirituelle. Après de difficiles préparatifs, l'œuvre sera donnée en première audition, le 7 Mai 1824. Même si Beethoven supprime certaines notations religieuses du poème de Schiller, il conserve et même répète avec exaltation l'affirmation qu'un bon Père doit exister au-dessus des étoiles.

> "Ahnest du den Schöpfer, Welt?
> Such'ih, über'm Sternenzelt!
> Uber Sternen muss er wohnen."
>
> (Pressens-tu le Créateur, monde?
> Cherche-le au-dessus de la voûte étoilée!
> Au-dessus des étoiles, il doit habiter). (2)

En cette même année 1824, il écrit à Rodolphe "Il n'y a rien de plus haut que de s'approcher de la divinité plus que les autres hommes, et de répandre de là les rayons de la divinité au sein du genre humain". (3)

En 1825, Beethoven se consacre essentiellement à la composition de ses 13e, 14e et 15e quatuors. Mais en mars, il tombe gravement malade, "crachements de sang, saignements de nez, catarrhe, ennuis pulmonaires, douleurs stomacales et intestinales. La crise sera dure, mais relativement courte puisque le 4 ou 5 mai il pourra se transporter à Baden." (4) Convalescent, il se remet à écrire. Il a l'impression de ressusciter et rend grâce à Dieu. En marge du 3e mouvement du 15e quatuor on trouve noté "Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" (action de grâce sacrée d'un convalescent), et encore "Doch du gabst mir wieder Kräfte mich des Abends zu finden" (Ah! tu m'as donc donné de nouveau des forces, le soir, pour me trouver!).

Ce 15e quatuor, l'une des dernières œuvres de Beethoven (le catalogue de ses œuvres compte 135 numéros), sera suivi du 13e quatuor, op. 130, achevé en octobre 1825, du 14e quatuor, op. 131, achevé en juillet 1826 et du 16e quatuor, op. 135, achevé en septembre 1826.

Ainsi, à la fin de sa vie, Beethoven se consacre quasi exclusivement à la composition de quatuors à cordes. C'est à ce genre qu'il confie ses ultimes pensées, son testament musical. Ses 16 quatuors jalonnent les étapes créatrices de sa production; Beethoven en fait le champ privilégié de ses recherches les plus avancées. Nous y suivons l'évolution de son style, l'approfondissement de sa démarche compositionnelle. Là, nous découvrons la quintessence de son art. Ses contemporains furent déroutés par l'originalité de ces dernières partitions... On les comprend! D'une modernité stupéfiante, elles anticipent sur un futur lointain. Dès 1806, — précisément à propos de quatuors (les trois Razumovski) —, Beethoven ne déclarait-il pas au violoniste Radicati "scandalisé par leur caractère révolutionnaire et qui prétendait que ces quatuors n'étaient plus de la Musique "Oh! ce n'est pas pour vous! c'est pour les temps à venir." (5)

ANALYSE

Ce premier mouvement est de “forme-sonate”, mais d’une “forme sonate” très originale comme nous allons le voir.

On y distingue

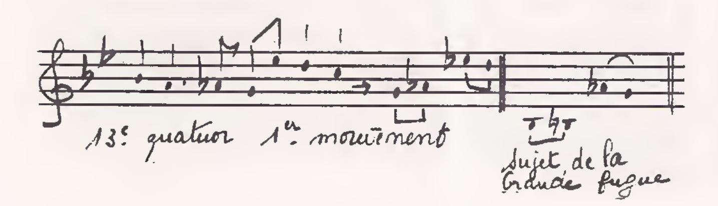
- une Introduction : mes. 1 à 8
- une Exposition : mes. 9 à 74 avec section à la tonique (la m.) mes. 9 à 22
  — pont modulant, mes. 23 à 47
  — section au relatif de la sous-dominante (Fa M.)!, mes 48 à 57
  — commentaire, mes. 57 à 66
  — Coda, mes. 67 à 75
- un Développement : mes. 75 à 118 en 3 sections
  1e section, mes. 75 à 91
  2e section, mes. 92 à 102
  3e section, mes. 103 à 118
- une Réexposition : mes. 122 à 194 entièrement à la dominante, par rapport à l’exposition initiale!
- un Développement terminal à la Tonique (la).

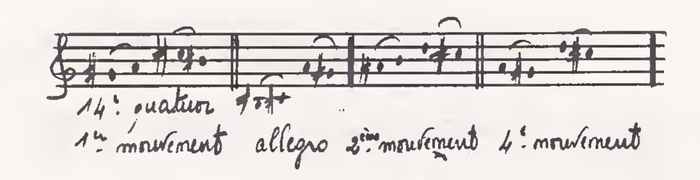
Le mouvement s’ouvre sur une **Introduction** très lente (Assai sostenuto) qui détermine le caractère de l’ensemble du mouvement et même de l’œuvre entière.

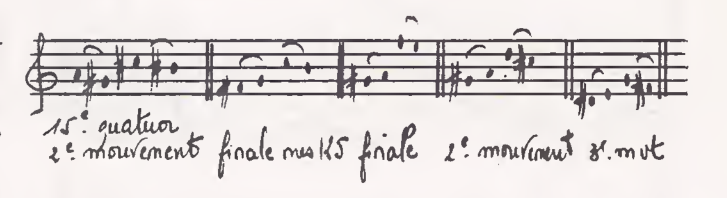
En la mineur, tonalité rare dans la production beethovénienne (seule la 4e sonate pour piano et violon op. 23, de 1800, est aussi en la m.), dans une nuance très douce, dans le grave (au violoncelle), à nu en son début, une cellule de 4 sons est énoncée. Essentielle, elle va engendrer tout le discours. Nous la nommerons “x”. Elle est constituée des 4 sons du dernier tétracorde de la m., permutés, faisant apparaître une 2de m. ascendante, une 2de m. descendante, une 6te m. ascendante soit, deux demi-tons, l’un ascendant, l’autre descendant, encadrant une sixte mineure.



Fait troublant, ce type de cellule se retrouve un grand nombre de fois dans les derniers quatuors de Beethoven. Il est à l’origine de 12 thèmes au moins; il ne peut s’agir d’un hasard. Mottebohm (vers 1887), Bekher (en 1925), Deryck Cooke (en 1963) voient là le fameux thème du “Sphinx”, expression de l’interrogation de Beethoven face à la mort. (6)







Le Sol ♯ (sensible suspensive) et le Fa sont perçus comme des **appogiatures** (Sol ♯ de la tonique, Fa, de la dominante); ces deux sons déterminent un intervalle de **7e diminuée**, tout à fait essentiel, comme nous allons le voir.



Traitée en imitations, la cellule “x” devient le Sujet d’un court fugato, la Réponse étant formulée par le violon 1, mes. 3, cependant que l’alto et le violon 2 énoncent des dessins issus du Sujet et de la Réponse. Les harmonies engendrées par les mouvements mélodiques retrouvent la 7e diminuée.

Ces quatre mesures, d’écriture **contrapunctique,** débouchent sur 4 autres mesures d’une écriture très **verticale** dont le matériau provient intégralement des quatre premières mesures.



Au violoncelle, la cellule initiale traitée à l'écrevisse, et son conséquent, la Réponse, sous-tendent une mélodie issue d'eux, qui s'épanouit dans l'aigu. Le discours a pris racine dans la terre pour émerger, tel une **prière** dans l'aigu. En 1824, Beethoven, d'après Stumpff, disait "L'âme doit s'élever de la terre, où a été exilée pour un certain temps l'étincelle divine, et de même que dans le champ auquel le laboureur a confié la précieuse semence, elle doit fleurir et porter beaucoup de fruits, puis ainsi multipliée, remonter vers la source d'où elle est descendue. Car ce n'est que par un travail opiniâtre avec les forces qui lui ont été prêtées que la créature honore le Créateur et Conservateur de l'infinie nature" (7). Précisément ce début, écrit dans un temps large, est empreint d'un fort **sentiment religieux** qui trouvera un prolongement dans le 3e mouvement, "Chant de reconnaissance à la Divinité", et dans son choral varié.

En fait, la verticalité des mes. 5 à 8, qui peut évoquer quelque choral, est la résultante d'un contrepoint très élaboré, chaque pupitre reprenant les cellules des mes. 1 à 4. Beethoven crée ainsi une pensée unique englobant le vertical et l'horizontal, réalisant avec 2 siècles d'avance le dessein des compositeurs sériels. "Il n'y a plus de séparation a priori entre la mélodie et l'harmonie" écrit R. Leibovitz dans son **Introduction à la Musique de douze sons,** p. 38, à propos de la **symphonie de chambre**, op. 9, d'A. Schoenberg. Il note encore p. 35, "la structure organique de la technique de douze sons ne dissocie plus l'harmonie de la mélodie, mais fait qu'elles ne sont plus que les deux aspects — l'un vertical, l'autre horizontal — d'une même réalité fondamentale". Dès l'aube du XIXe siècle, Beethoven réconcilie l'harmonie et le contrepoint, avec une économie de moyens admirable" (8).

Dans ce contrepoint renversable toutes les combinaisons sont utilisées (9).

La stupéfiante organisation quasi mathématique de ces mesures, (dans une parfaite carrure classique), est à sa façon une réponse à l'un des problèmes fondamentaux de la philosophie; parviennent en effet à coexister ici, le simultané et le successif, la permanence et le devenir, l'immuabilité et le changement, le statique et le mobile (10).

Allegro

L'intériorité, le climat religieux, le caractère interrogatif de ce début sont brusquement bouleversés par un trait cadentiel en doubles croches, au seul violon 1. Beethoven ne peut rester longtemps prostré. Au recueillement, par tempérament, il préfère l'action. Le lion rugit et sort ses griffes (11). Ce trait impétueux n'est autre qu'une 7e diminuée qui déferle de l'aigu au grave. Inscrit dans une mesure à C, il se déroule dans une métrique ternaire. Tel un ressort, il chute abruptement sur 2 fois trois temps pour remonter brusquement en un temps, et retrouver le demi-ton désolé sur lequel il débutait (1/2 ton descendant de "x"). Beethoven a le sens du théâtre. S'il n'a composé qu'un seul opéra, on peut affirmer quasiment que toute son œuvre instrumentale est théâtrale, dramatique. Les dynamiques, en particulier provoquent des effets souvent saisissants.

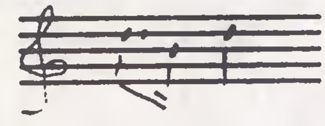


Beethoven énonce alors le **1er thème.** Esquissé tout d'abord dans l'aigu du violoncelle, piano, comme n'osant encore s'avouer, il est intégralement donné par le premier violon, mes. 13. Sa rythmique incisive, basée sur le rythme s'oppose à celle, olympienne, du début. Dorénavant, Beethoven va sans cesse jouer sur la confrontation des deux temporalités, celle de l'introduction, aux durées larges, et celle du thème A, aux durées brèves.

Hors cette opposition fondamentale sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, ce thème a été engendré le plus naturellement du monde par les cellules de l'Introduction. La mes. 13 retrouve le dessin des Mes. 5 et 6; la mes. 14, celui des mes. 1 et 2. Les appoggiatures abondent ici aussi. Notons d'ailleurs que notre thème est harmonisé (contrepointé), par "x" et "x'" qui continuent d'affirmer la toute puissance de la 7.

Ainsi, peu à peu, le thème s'est forgé, a pris corps. Les cellules ont donné naissance à un thème. L'être — devenir — s'inscrit dans l'essence éternité — dont il tire sa substance et qu'il cherche à retrouver. Beethoven a une vue démiurgique de la composition. (Exemple A).

Mais ce thème ne s'achève pas nettement sur une Cadence Parfaite. Il s'enchaîne à un commentaire qui traite en imitations (avec transformation d'intervalles) la cellule



Sa 3ce m. devient 3ce D., 4te J., gagne peu à peu l'aigu pour retomber d'autant plus douloureusement sur le rythme trochaïque brisé, affirmé par tous les pupitres dans une puissante homorythmie et aboutir en fin (mes. 20) à un dessin chromatique en noires arrachées avec véhémence, issu des mes. 5 et 6, gravissant une pente ascensionnelle.

La mes. 21, Adagio, 6/4 suspensive, retrouve un caractère désolé dans son profil à nouveau descendant et son tempo soudain lent!

Mais mes. 22, c'est un second trait (plus bref que le 1er), dans le tempo Allegro retrouvé.

Soulignons la mobilité du discours. Nous suivons les moindres émotions de l'âme : inquiétude, quête (mes. 13-14), supplication insistante (mes. 16-18), accablement, (mes. 19), sursaut d'énergie, défi (mes. 20), profond désarroi (mes. 21),' enfin volonté d'agir, réaction (mes. 22).

Les septièmes diminuées, 6tes napolitaines, dissonances multiples nées du jeu des imitations, les contrastes de dynamiques confèrent à tout cet épisode un caractère poignant.

Diversifiée, l'écriture du quatuor se met au service du drame. Tantôt le seul violon chante, accompagné par les autres instruments, tantôt les quatre partenaires participent à part égale au discours, s'échangeant avec vivacité des motifs, tantôt enfin, ils s'expriment ensemble en une pâte dense et puissante.

Pont mes. 23-47

Il est en trois sections. La *1ère*, comme chez Haydn souvent, retrouve pour un énoncé varié le thème initial mais nous conduit "ailleurs", en sa conclusion.

Exemple A







Sur le demi-ton descendant de "x" longuement étalé, le thème renaît dans une nouvelle instrumentation, plus grave, plus profond, réparti entre les pupitres, spatialisé; plus ramassé, il évolue vers fa m.

La *2e section,* mes. 30 à 40 consiste en un travail sur la tête de A. Après un simple commentaire sur cette tête déformée, traitée en imitations, en fa m., Beethoven fait naître par déformations mélodiques, ornementation et diminution rythmique, des motifs les uns des autres. Le dernier ne semble plus avoir grand chose à voir avec le dessin initial; pourtant il en dérive très naturellement. Nous avons là un exemple-type de développement à tiroirs (12).

Après un repos à la dominante en ré m. (sous-dominante du ton initial), la *3e section,* mes. 40 à 47, propose un travail sur l'intervalle de 4te issu de "x" et sur le dessin de la mes. 14. Contrapunctique en son début, cette section s'achève dans une écriture verticale. Farouche chevauchée, sa conclusion affirme une nouvelle fois le rythme trochaïque mais en mouvement chromatique inexorablement ascensionnel, sur pédale de dominante de FA M., tonalité dans laquelle va se dérouler la 2e section de cette exposition! (ce qui n'est en rien conventionnel).

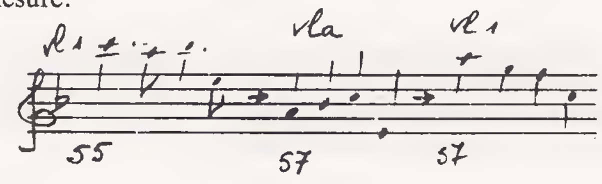
L'apparition du dactyle, des et même des prépare l'exposé du thème B.

Thème B mes. 48-56

En FA M. (tonalité insolite-il aurait dû être donné en UT M.), mélodique, sur un souple accompagnement ternaire des cordes graves (la superposition des rythmes binaires et ternaires lui confère un aspect quasi improvisé), il se déroule en 2 périodes : un antécédent de 4 mesures, ponctué par une demi-cadence, énoncé dans un registre médium par le violon 2. Un conséquent, dissymétrique, de 5 mesures, s'achevant sur une dominante, joué par le violon 1 dans l'aigu. (Nous retrouvons une fois encore cette démarche qui consiste à faire s'élever les thèmes dans l'aigu). Doux, tendre, quand le thème A n'était que souffrance, il est toutefois empreint d'une profonde mélancolie que lui confèrent d'abondantes appogiatures, des fausses relations et intervalles diminués. Apparenté au premier thème, il en retrouve le profil, les appogiatures caractéristiques, les rythmes brisés mais alanguis Le dessin sur lequel s'achève chaque période rappelle "x" en ses deux demitons, à présent ascendants, encadrant un noyau, ici de quinte diminuée. (Exemple B).

A nouveau aucune cadence parfaite ne vient clore le thème qui s'enchaîne à un commentaire. On a l'impression que Beethoven se refuse à conclure. La pensée suit son cours, le discours rebondit sans cesse.

Ce **commentaire,** mes. 57 à 66 utilise deux cellules conclusives du thème B, en imitations et contrepoint renversable. L'une est le contrechant apparu au violon 2, mes. 55, l'autre un dessin de 4 noires obtenu par permutation des sons du violon 1, exposés dans cette même mesure.



Exemple B

A partir de la mesure 58, c'est un épisode athématique reposant sur le dactyle. Le rythme est ici roi. Force et dynamisme émanent de ce passage. Les cellules se divisent et prolifèrent. Beethoven dirige son discours de main de maître. Après l'avoir conduit jusqu'à son point culminant (mes. 62), il lui fait dessiner une longue thesis qui débouche abruptement sur une Coda. Remarquons l'opposition violente des intensités. Au fortissimo du trait ascendant de la mes. 62 succède un piano subit, mes. 63… Toujours ce sens du théâtral.

Notons que ce commentaire retrouve la mélodie (ornée) du thème B et son déroulement tonal et harmonique.

Mes. 67, une **Coda** redonne en une synthèse magistrale les éléments essentiels de l'exposition : le rythme agogique alternant avec des durées longues, les x, les élans suivis de chutes abruptes, les intervalles barbares issus de A, le dessin de la mes. 57 renversé issu de B, les nuances contrastées. Les sforzandi — ces fameux "coups de poing" beethovéniens — abondent ici.

Après un dernier effet de surprise (cadence évitée mise en relief par silences et dynamiques contrastées), débute le développement.

La demi-cadence en SIb M. sur laquelle s'achève cette coda fait encore un emprunt au IVe degré (SIb M. = IV de FA M.)

Cette exposition fut essentiellement lieu de **contrastes.** Pour Joseph Kerman, dans "les quatuors de Beethoven" (13), p. 294-295, "le premier mouvement du 15e quatuor n'est pas voué à l'expression mais à la passion. Les contrastes n'y sont pas normalisés mais prolongés. Plus que tout autre sentiment, celui de frustration en établit le climat. Le conflit est simplement envisagé comme étant le principe même de la souffrance… Au service de vues si expressives, le jeu des contrastes extrêmes a trouvé son application la plus sérieuse".

De plus, sans attendre la partie centrale du mouvement — traditionnellement consacrée au développement — Beethoven a fait suivre l'exposé de ses thèmes d'un commentaire, d'un travail immédiats. (Le pont lui-même se ramenant à un divertissement sur des cellules issues de A). Brahms fera de même. "Le développement fondé sur la variation s'étend sur toute la sonate dont la totalité problématique doit être reconstruite par le développement général. En tant que travail thématique, le développement a pris possession de la sontate comme totalité. La subjectivation et l'objectivation s'entrecroisent"… Le compositeur "crée pour ainsi dire à chaque instant de nouveau l'unité de l'œuvre, librement. Par là, il se fait également l'avocat de **l'économie** universelle qui rejette tous les moments contingents de la musique et développe encore la variété la plus riche, voire justement une telle variété, à partir d'un matériel conservé identique. Il n'y a plus rien qui ne soit thématique, rien que l'on ne puisse prendre pour la dérivation d'un élément identique, aussi latent qu'il soit". Ces propos d'Adorno, cités dans "Philosophie de la nouvelle musique" (14), p. 66-67, relatifs à Brahms, sont parfaitement applicables à la démarche beethovénienne.

L'absence de cadences parfaites, de frontières nettes donne au discours une grande fluidité, la spontanéité de la vie. Elle maintient en outre la permanence de la tension, nous laissant sans cesse sur des dominantes, autant de points d'interrogation, de suspension.

Le **développement,** mes. 75 à 118, se déroule en trois sections. Toutes trois proposent une fois encore un travail sur "x" et A.

1e section, mes. 75 à 91

Dans un temps toujours plus large (rondes), dans le grave du violoncelle, Beethoven énonce en sol m. (relatif de la sous-dominante de FA M.) "x" déformé; une 7 remplace la 6te m. et l'apparente d'autant plus au premier sujet de la "Grande Fugue", op. 133. L'alto le reprend en canon.

Mes. 79 débute un travail sur A, au violon 1. Déformé en ses intervalles, le thème s'élève peu à peu, suivant une x (fa # mib), gagne l'aigu, mes. 85 pour mieux retomber, en 3 mesures. Dans un premier moment, les autres pupitres l'harmonisent, en durées longues, sur pédale de dominante, retrouvant à l'alto et au second violon "x" et " x' ". Agogique, ce développement formule nettement la problématique du mouvement dans son entier, confrontation polémique de deux dimensions temporelles, celle de la vie, celle de l'éternité. De tout son être l'homme aspire à la paix du temps de l'éternité.

A partir de la mesure 83, les pupitres s'échangent en imitations des dessins issus de A.

Mesures 88 à 90, au violon 1, "x" s'épanouit dans l'aigu reconquis tandis que A s'enfonce dans le grave de l'alto et du violoncelle. Quatre noires vigoureuses ponctuent cette victoire d'un instant. Il s'agit là du motif qui ponctuait A, à la mes. 20. Nous demeurons sur une dominante d'UT, tonalité dans laquelle va se dérouler la 2e section du développement. (Exemple C).

La *2e section* du développement ne propose qu'un travail sur A. Elle est en UT M. (relatif de la m.)

De nouveaux motifs issus de A par déformation d'intervalles sont traités une fois encore en imitation. Jamais Beethoven, avec un matériau de base pourtant éminemment simple, ne redit deux fois la même chose! C'est tout simplement stupéfiant.

A partir de la mesure 97, l'écriture devenue verticale joue sur une alternance de et de et de dynamiques raffinées. (Le finale de la **4e symphonie** de Schumann n'est pas sans évoquer cet épisode).
Les 4 dernières mesures retrouvent les rondes dans l'aigu mais sans relation mélodique avec "x". Ainsi Beethoven fait-il allusion à un thème par simple référence à ses durées.

Le dessin des 4 noires ponctue une fois encore cette section, nous laissant sur une dominante de mi m. (dominante de la m.), tonalité dans laquelle va se dérouler la dernière section du développement.



La *3e section* du développement confronte à nouveau "x" et "A".

(Notons la symétrie entre les sections 1 et 3 du développement). Elle retrouve en ses 4 premières mesures " x' ", en rondes, clamé à l'unisson des 4 instruments, pour ses deux premiers sons, puis harmonisé. Enoncé intégralement dans le grave du violoncelle, son harmonisation fait apparaître mes. 105 un triton, cri déchirant, fêlure dramatique. Comme il est difficile à Beethoven de croire...

Les 4 mesures suivantes (notons cette quasi permanence de la carrure classique) réénoncent cette fois dans l'aigu du violoncelle, " x' ", violon 1 et alto proposant A.

Les mesures 111 à 114 formulent pour la 3e fois, a présent au violon 1, "x'" tandis que les trois autres pupitres unis interprètent de nouveaux dessins issus de A. (Une fois encore, proposé dans un registre grave, le thème finit par émerger dans l'aigu.)

Après une pédale de dominante au violon 1 sous-tendant des dessins chromatiques désolés affectant "x'", nous retrouvons les 4 noires qui achèvent ce développement sur une dominante (7) de mi m.

Pourquoi Beethoven place-t-il le changement d'armure à la mesure 111 et non à la mesure 103 où s'effectue la modulation en mi m., si ce n'est pour mieux mettre en exergue les 8 mesures qui précèdent la réexposition... 8 mesures, comme dans l'introduction.

Trois exposés de "x'" en la dernière section, 3 sections de développement, faut-il voir dans la permanance de ce chiffre quelque symbole religieux?

La **Réexpostion** débute à la mesure 119 sur le trait déchirant de la mes. 9, en mi .m.

Nous retrouvons ensuite A dans cette même tonalité, modifié en son rythme, son instrumentation (violoncelle dans l'aigu), son accompagnement (nouveaux dessins chromatiques), et son caractère (espressivo).

La 1e section du pont fait place à un nouveau commentaire qui présente une fois de plus des dessins originaux issus de A, en ré m.

A la mesure 141, Beethoven retrouve la 2e section du pont, en ut m. à présent, modifié en plusieurs points (telle cette omission des). Sa conclusion nous laisse sur une dominante de la m.

C'est ensuite au tour de la 3e section du pont, dans une nouvelle instrumentation, en la m., puis sur dominante de DO M.

Mes. 159, en UT M. (tonalité dans laquelle il aurait dû être exposé initialement), le thème B renaît dans une instrumentation différente, au violoncelle doublé par le 1er violon. Il est suivi de son commentaire allongé et varié par rapport à son premier énoncé.

C'est enfin la Coda, en ut m. qui, en sa conclusion, bifurque et s'allonge pour nous laisser sur une dominante de... la m.!

Ainsi, que de surprises nous a réservées cette réexposition! Peut-on même parler d'une réexposition? Au niveau thématique, oui, même si, dans le détail, le discours ne cesse de ce renouveler.

Au niveau tonal, non. Au lieu de réexposer, suivant l'usage, tous ses thèmes en la, tonalité du mouvement, Beethoven les a redonnés à la dominante!

Tout se passe comme si le développement faisait office de pont modulant (sol m., UT M., mi m.), nous laissant en sa conclusion, conformément à l'usage sur la dominante du ton de la 2e section de l'exposition (longue pédale de Si, dominante de mi, à la fin du développement), et comme si la Réexposition faisait office de 2e section de l'Exposition, section traditionnellement toute entière à la dominante. "Nous avons affaire à une solution "ad hoc", entièrement nouvelle du problème de la cohérence dans le style sonate" nous dit Kerman dans "les quatuors de Beethoven", p. 300 (15). "Il faut voir là un signe de désaffection à l'égard des procédés traditionnels de la Sonate, désintérêt que manifestent toutes les dernières œuvres de Beethoven" (16). Ceci à des fins expressives. Cette réexposition ambigue va permettre de relancer les débats. Le développement terminal — qui participe, nous allons le voir d'une réexposition — va se dérouler intégralement en la. Ainsi Beethoven reste-t-il fidèle aux schémas classiques mais il les soumet à sa pensée. "Technique et expression sont inextricablement liés" (17).

Mes. 193-fin. Le **développement terminal** retrouve dans un premier épisode (mes. 193 à 209), A, "x", " x' ", en la m., traités en contrepoint renversable. (Ici encore les cellules de A subissent d'originales mutations).

Après que "x" ait culminé dans l'aigu du violon 1 (mes. 203) relié à un énoncé textuel du thème A au violoncelle, Beethoven propose un nouveau commentaire qui prend la place, une fois de plus de la 1ère section du pont et courcircuite en outre la 2e section du pont, retrouvant ses doubles croches. Nous demeurons sur une dominante de la m.

La 3e section du pont est réénoncée, proche de sa première formulation, encore que dans une instrumentation nouvelle. Elle s'interrompt, mes. 222, sur une dominante de la m.

Alors, avec une tendresse sans égale, dans la lumière de LA M., Beethoven réexpose le second thème, à l'alto cette fois, doublé par le premier violon, puis au violon 1 doublé par le violoncelle. Il ne parvient pas à le maintenir dans cette chaude couleur; un do♮ réassombrit l'atmosphère; dès la mes. 231, nous retrouvons le mode mineur.

Il nous faut remarquer que cette première partie du développement suit exactement le plan de l'exposition : "x" + A, pont, B.

Mes 232, un nouvel épisode propose un retour du thème A relié à la cellule "x" dont chaque son isolé et spatialisé se trouve réparti à chaque pupitre, successivement. Ce procédé de spatialisation et de coloration de chaque son d'une mélodie par un timbre différent fait songer à la Klangfarbenmelodie (mélodie de timbres) d'A. Webern.



Mes. 236, le thème A est traité en ornementation. Sa conclusion consiste en un jeu sur des intervalles d'une grande amplitude, résultant de la déformation par agrandissement de l'élément appogiature. La répétition insistante du thème engendre une ivresse à la vertu cathartique.

Ultime défi, la tête de A et le second demi-ton de "x" se trouvent une dernière fois confrontés (mes. 247) puis emportés dans un souple mouvement de triolets. Tout s'éteint en un rallenti obtenu par augmentation des durées.

Pourtant, mes. 253 le discours s'interrompt une fois encore sur une dominante. Sur un accompagnement frémissant la septième diminuée fatidique s'empare alors de l'espace sonore mais, exorcisée, subit une chute implacable en sa conclusion (on songe à la fin du 3e mouvement de la **5e symphonie**). Les quatre noires de la vie triomphante "en dépit de tout" peuvent désormais

célébrer la victoire de l'espérance, de la foi en Dieu, en l'homme, en la vie. Cette victoire est clamée par le violon 2 qui redit par deux fois la tête du thème A mais atteinte par la temporalité de “x”, comme en témoigne cette 𝅗𝅥 d'un souffle fabuleux, soulignée d'un sforzando. L'écriture est verticale, harmonique. Les voix unies, délaissant le contrepoint langage des conflits peuvent à présent s'exprimer d'un commun accord. La cadence parfaite enfin formulée mes. 261-262 est reprise dans la joie des dernières mesures, joie d'autant plus grande que la question était fondamentale, son enjeu essentiel, et que la réponse ne se laissa cerner qu'au prix de vives et rudes controverses. Une fois de plus Beethoven a transmué la souffrance en joie et ce dans le mode mineur même.



Celui qui connut une vie particulièrement douloureuse, difficile, est celui-là même qui chante allègrement l'espérance, le bonheur de vivre. Il a fallu deux réexpositions pour que Beethoven parvienne à concilier les contraires. Quel chemin parcouru depuis l'introduction où ce même “la, si, do, si” se faisait entendre aux mes. 5, 6, 7. “Il a réalisé pour lui de voir la vie comme elle est et de l'aimer comme elle est”, mieux encore “il épouse le Destin et de sa défaite il se taille une victoire” (Romain Rolland).

Conclusion

Beethoven, classique, conserve au bout du compte (“Je n'ai rien inventé”) le moule traditionnel de la “forme-sonate” et les procédés de développement habituels. Même au niveau tonal, les libertés prises sont relatives puisqu'il fait amende honorable. L'ensemble est très rigoureusement équilibré. Trois des parties totalisent, chacune, ± 74 mesures (l'exposition = 74 mesures, le réexposition de même, le développement terminal, 72).

Particulièrement admirable nous est apparu cet art qui consiste à édifier une vaste fresque à partir d'un matériau excessivement réduit (4 sons!). Wagner constatait “Mozart expose toujours la mélodie entière; il la partage ensuite en des fragments toujours plus petits; l'originalité de Beethoven est de commencer avec ces fragments et de s'en servir pour élever, sous nos yeux, des monuments toujours plus imposants”. Ce démiurge, en parfait romantique, fait de son œuvre le champ d'action d'une quête d'ordre philosophique.

Les **“thèmes-idées”** véhiculent un message. Ainsi “x”, inscrit dans un temps régulier, large, est-il symbole d'éternité, de paix.

“A”, aux durées brèves, aux rythmes brisés, aux appoggiatures tendues, apparaît comme le thème de la vie, de la souffrance

les 4 noires de la mes. 20 impérieuses, fières, vigoureuses sont le sursaut d'énergie de l'homme. Certes ce dessin est relié à un chromatisme âpre, mais il affirme, “en dépit de tout” la volonté de l'homme à assumer son destin, à en devenir le maître. Beethoven refuse de courber l'échine.

le second thème, tendre, est cette aspiration infinie de Beethoven à l'amour, au bonheur, à la paix de l'âme.

Inexorabilité du destin, soif d'amour, révolte, ces thèmes sont ceux de toute l'œuvre de Beethoven.

Nous l'avons vu, ils s'opposent (hors le thème de la tendresse) dans des développements agogiques, lieux d'une dialectique serrée, qui s'immiscent partout. Le dilemme est difficile, long à résoudre. Le **développement**, “réflexion subjective du thème, pour Adorno, décide du sort de celui-ci et devient centre de la structure globale. Il justifie la forme même où celle-ci reste préétablie comme convention, en la créant spontanément”; bien souvent ce développement se souvient du procédé de la variation mais “en rapport avec le développement, cette variation est rendue dynamique. Sans doute maintient-elle toujours comme identique le matériau de départ... Tout est “pareil”. Mais le sens de cette identité se réfléchit comme non-identité. La structure du matériau de départ est telle que le conserver signifie en même temps le transformer. Car il n'“est” pas du tout en soi, mais seulement en vue de la possibilité du

tout. Etre fidèle à l'exigence du thème signifie aussi transformer ce dernier profondément dans tous ses éléments. En vertu de cette non-identité de l'identité, la musique parvient à une relation absolument nouvelle avec le temps où elle se déroule à un moment donné". (18)

Précisément ce **temps** beethovénien est celui de l'agir et s'inscrit dans une conscience historique nouvelle. La dialectique de l'obstacle et du dépassement le caractérise. "Cette dialectique s'instaure plus précisément entre l'architecture formelle qui demeure fortement contraignante, notamment par l'emprise de la tonalité principale qui reste le point d'aboutissement nécessaire et le dynamisme rythmique exceptionnel qui bouscule la modulation harmonique et l'organisation thématique". Ainsi que le remarque admirablement M. Imberty, dans "les écritures du temps" (19). La Révolution française a fait prendre conscience aux hommes qu'ils sont maîtres de leur destin. Loin de craindre l'inexorabilité du vieillissement et de la mort, l'homme du début du XIXe siècle estime qu'il a quelque chose à gagner du devenir lui-même. "L'historicité du temps beethovénien apparaît donc comme une ruse du temps contre lui-même, en retournement du sens de la négativité mortelle du devenir. Même s'il fut enthousiasmé par les idéaux de la Révolution française, Beethoven nous dit, par sa musique que l'espoir, le bonheur, et la liberté sont, bien plus que des aspirations sociales ou politiques, le pari le plus mûr et le plus fort des hommes sur la mort".

Tous les paramètres du discours musical sont soumis à l'originalité de la pensée et investis d'une signification.

Le contrepoint apparaît comme le moyen le plus efficace pour traduire les conflits idéologiques. Il se fait l'agent des controverses, des débats animés. Au contraire, la verticalité symbolise la paix. "x" est lié au contrepoint (mouvement même du temps de toute éternité)
- le motif de la mes. 20 est toujours d'écriture verticale, forces vives de l'homme mises en œuvre pour triompher de la souffrance
- le thème A, étroitement dépendant de "x" est traité contrapuntiquement. A la fin du mouvement toutefois, amendé, pacifié, il est traité en style vertical.

Quant au thème B, tendresse, amour, il ne peut être que chant pur, mélodie accompagné. (20)

L'harmonie est elle aussi fondamentalement expressive. Au bout du compte ce mouvement se ramène à une vaste septième diminuée avec tout ce que cet intervalle comporte de tension. Le contrepoint engendre dissonances, fausses relations, frottements douloureux. Les appoggiatures, les notes étrangères abondent, se résolvant parfois de façon fantaisiste. Un chromatisme intense dramatise le discours. Seuls le thème B, son commentaire et les dernières mesures du mouvement connaissent la sénérité du diatonisme. L'absence de toute cadence parfaite avant l'extrême fin du mouvement est tout à fait stupéfiante. Sans cesse Beethoven interrompt le discours sur des 6/4, des dominantes suspensives. L'interrogation persiste de bout en bout sans jamais trouver de réponse décisive. (Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles Beethoven diffère le retour des thèmes en la. A l'issue du développement trop de doutes demeurent encore, le destin accablant reste trop puissant). La cadence parfaite, repos gagné de haute lutte, enfin formulée mes. 261-262 pour la première fois, n'en aura que plus de force.

Nous avons vu aussi le rôle du rythme, de la durée, dans l'expression du drame explicité par la confrontation de deux temporalités.

Le jeu des dynamiques est particulièrement éloquent. D'une diversité inouïe, théâtrales dans les effets provoqués, contrastées, elles nous révèlent les moindres états d'âme, nous permettent de suivre les fluctuations de la pensée. Il en est de même des changements de tempi.

Pour Beethoven comme pour la plupart des romantiques l'art est indissociable de la vie, langage au sens propre du terme, capable de traduire les moindres détails. En 1835, dans "le comique dans la musique", Schumann écrira ainsi "Les hommes peu raffinés sont généralement portés à ne saisir dans la musique dépourvue de texte que la douleur, la joie ou — entre les deux — une douce mélancolie; mais ils ne peuvent y sentir les plus fines expressions des passions, ici la colère, le remords, là des moments d'intimité, de bien-être etc.; il leur est difficile par conséquent de comprendre des maîtres comme Beethoven ou Franz Schubert, qui ont pu traduire dans le langage des sons tous les instants de la vie."

Dans son Esthétique (21), Hegel déclare l'œuvre riche d'un contenu très précis. "Dans une œuvre musicale, un thème, à mesure qu'il se développe, en fait naître un autre, les deux se succédant, s'enchaînant, se poussant l'un l'autre, changeant l'un et l'autre, tantôt disparaissant, tantôt surnageant, paraissant tour à tour vaincus ou vainqueurs, et c'est à la faveur de ces complications et péripéties qu'un contenu en arrive à s'expliciter avec toute la précision de ses rapports, de ses oppositions, de ses conflits, transitions, contradictions et leurs solutions." (22)

Les quatre instrumentistes, protagonistes à part égale, se font les interprètes du drame. Le dialogue est d'une grande mobilité, incisif, vif. Beethoven joue sur la texture, épaissit ou allège la trame suivant la violence ou la tendresse de son propos. L'écriture des cordes se fait symphonique. Les attaques diversifiées (legato, non legato, martellato, détachés tranchants) suggèrent quelque fanfare, des percussions, bois cors, une harpe. Les dessins sont répartis dans l'espace; le grave, en sa couleur sombre, profonde est volontiers opposé à l'aigu lumineux ou tendu. Le violoncelle est particulièrement privilégié, à la voix chaude et tendre. Dans l'aigu son timbre se fait mélancolique. Est-il besoin de préciser que la vivacité du dialogue exige des musiciens une technique virtuose? "Que m'importent vos maudites cordes quand l'esprit me parle" disait déjà Beethoven vers 1806.

Ainsi Beethoven fait-il du quatuor un genre noble et profond, ce que d'aucuns lui reprochèrent en un temps où l'on préférait des œuvres divertissantes. A propos du **quatuor des harpes**, en Mib M., op. 74, composé en

1809, un critique n'avait-il pas alors déclaré : "Il n'est pas désirable que la musique instrumentale s'égare de cette manière. Le quatuor n'a pas pour objet de célébrer la mort, de peindre les sentiments du désespoir, mais d'égayer l'âme par un jeu doux et bienfaisant de l'Imagination".

Ce qui rend la démarche beethovénienne particulièrement remarquable, c'est que jamais Beethoven n'étale son Moi dans l'œuvre comme le feront ses successeurs. Il n'est pas question d'analyse d'un individu, d'introspection, d'autobiographie, d'évocation complaisante d'une vie pour le moins rude et difficile. La nature puissante et généreuse de Beethoven lui fait dépasser l'anedoctique et le particulier pour aller à l'essentiel et parler de l'Homme aux hommes. Ses préoccupations vont aux seules questions fondamentales, celles de l'existence et du devenir de l'Homme. "La musique est une révélation supérieure à toute sagesse et toute philosophie... Qui pénètre le sens de ma musique sera libre de toutes les misères où les autres se traînent" dira-t-il à Bettina vers 1810. Rappelons à ce propos comme nous avons été frappés par le sentiment religieux qui se dégage de ce mouvement. L'introduction, hiératique, méditative, peut faire songer à un choral. Nous avons été frappés par ces thèmes qui, prenant racine dans la terre, s'élèvent vers le ciel en une implorante prière; nous avons souligné l'importance des modulations à la sous-dominante. Etonnante aussi cette quasi permanence du chiffre 3 : 3 exposés thématiques, 3 sections de développement, 3 énoncés de "x'" dans la 3e section du développement.

Enfin la démarche beethovénienne nous est aussi apparue d'une grande modernité, prémonitoire, vérifiant ainsi l'assertion d'A. Breton : "l'œuvre d'art n'a de valeur que dans la mesure où elle frémit des réflexes de l'avenir". Ce jeu sur le Temps, cette "inquiétude rythmique", ce traitement de la durée en tant que telle, cette façon de jouer avec l'espace sonore, de timbrer différemment chaque son d'une mélodie, de spatialiser le discours, cette fusion de l'écriture horizontale et de l'écriture verticale, dans l'économie fondamentale d'un matériau réduit (4 sons!) duquel tout provient, font de Beethoven l'un de nos contemporains. Il faudra attendre Béla Bartok et ses 6 quatuors pour que l'œuvre de Beethoven trouve un prolongement à sa mesure. Une étude comparée du premier mouvement du 4e quatuor de Bartok et du premier mouvement de ce 15e quatuor est, en ce sens, révélatrice.

Ainsi, tout en prenant racine dans la tradition, l'art beethovénien transcende le temps par la modernité de son langage et rejoint l'universel par la profonde humanité de la pensée qui l'anime.

— **Partition de poche,** The seventeen string quartets in four, vol. 4, Kalmus study scores.

— **Disque** op. 132 par le Lasalle. Quartet Deutsche Grammaphon, 2530728.

Un condensé de cet article sera donné dans les mois à venir, à l'usage des élèves du secondaire.

Notes

1) Pour ce qui est de la musique et de la Religion chez Beethoven, voir aussi les déclarations de Bettina, — "censée" rapporter des confidences que lui fit Beethoven —, citées par J. et B. Massin, p. 207-208. On lira entre autres "grâce à la Musique, nous avons le pressentiment, l'inspiration des choses divines. Et ce que l'esprit reçoit d'elle par les sens, c'est une révélation spirituelle incarnée... L'art représente donc toujours la divinité, et les rapports des hommes avec lui sont une religion; ce que nous acquérons par l'art vient de Dieu, inspiration divine qui donne aux facultés humaines un but à atteindre".

2) Cité par J. et B. Massin, p. 718-719.

3) Id. p. 412.

4) J. et B. Massin, p. 435.

5) Id. p. 725.

6) Cf. l'article de Jacques Nahoum, paru dans l'Education Musicale, n° 175, "Remarques générales sur les quatuors XIII, XIV et XV de Beethoven".

7) Cité par J. et M. Bassin, p. 430.

8) Avant lui, Bach l'avait déjà réalisé.

9) Soulignons la place importante que Beethoven accorde au contrepoint dans toutes ses dernières œuvres (fugato du 1er mouvement du 14e quatuor, grande fugue op. 133, pour quatuor à cordes, fugues de l'op. 106 et de l'op. 110, pour piano...

10) Cf. le dernier mouvement de la **Symphonie Jupiter** de Mozart.

11) Cf. op. 111.

12) Ces mesures sont citées p. 54 dans "Musique, langage vivant" de S. Bérard et J.P. Holstein, pour illustrer précisément la définition du développement à tiroirs.

13) Editions du Seuil/Musiques.

14) Editions Gallimard/Tel.

15) Editions du Seuil/Musiques.

16) Id. p. 298.

17) Id. p. 295.

18) **Philosophie de la nouvelle musique,** éd. Gallimard, p. 65-66

19) Ed. Dunod/Psychismes, p. 193-197.

20) Pour ce qui est de l'utilisation signifiante du contrepoint et de l'harmonie, chez Beethoven, cf. notre analyse de la **Grande fugue op. 133 in l'Education Musicale n° 311 - oct. 1984.**

21) L'Esthétique, troisième volume, chapitre 1 La Musique, Caractère général de la musique. a) Comparaison entre la musique et les arts plastiques, entre la musique et la poésie. Ed. Flammarion/Champs, p. 328-329.

22) Debussy s'élèvera vivement contre cette conception de l'art dans l'interview qu'il accorda au journal "Comoedia", le 4 novembre 1909 (Enquête de Borgex sur "la musique d'aujourd'hui et celle de demain") : "On cherche ses idées en soi, alors qu'on devrait les chercher autour de soi. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique". In "Monsieur Croche et autres écrits" éd. Gallimard - NRF p. 281.

Sabine BERARD
Agrégée de l'Université

Jacques GUILLEMONT

MAZEPPA
et les affres de la création
(étude littéraire)
Trajectoires BYRON, HUGO, LISZT... et quelques autres

Dans un petit livre qu'il a consacré à Liszt (1), Claude Rostand s'exprime en ces termes : "outre l'apport considérable que Liszt a fait au piano en se révélant le créateur de la technique moderne, il convient d'examiner également ce qu'il a réalisé dans le domaine de la musique symphonique... On dit souvent que Liszt est l'inventeur de la musique à programme et du poème symphonique. Ceci n'est pas exact, ou, du moins, doit être nuancé. Les choses ne sont pas si simples."

"Le terme "musique à programme" désigne une esthétique. Le terme "poème symphonique" désigne un genre musical. Le poème symphonique appartient à la musique à programme..."

"Or, celle-ci, loin d'être une invention de Liszt, existait depuis fort longtemps... Nous trouvons à la période historique, de la musique à programme chez Janequin, chez Froberger, chez Kunhau, surtout chez Vivaldi, avec les quatre saisons, chez le Jean-Sébastien Bach du "caprice sur le départ d'un frère bien-aimé".

"Assez délicate à définir étant donnée la multiplicité d'éléments qui entrent dans sa composition, la musique à programme semble devoir se caractériser aussi complètement que possible en reprenant la formule bien pesée de D.M. Calvocoressi : "La véritable musique à programme est celle qui, imitative, descriptive ou représentative, est influencée, quant à sa structure, à l'ordre de succession de ses motifs, développements et couleurs, par des considérations non exclusivement musicales, mais se rapportant, en partie du moins, à l'ordre de succession des motifs, développements et couleurs de la donnée poétique ou de la narration qui a été choisie comme programme. C'est ainsi qu'on peut concevoir de la musique à programme très étroitement concrète jusqu'à la plus stricte imitation des bruits, de la musique à programme très largement abstraite avec l'évocation symbolique des idées, ou, de façon intermédiaire, de la musique à programme simplement impressionniste".

"Le poème symphonique... peut, en effet, être considéré comme un **poème pour orchestre,** le mot "poème" étant pris dans le sens courant, puisqu'il y a, à la base, un argument poétique. Mais il ne faut pas oublier non plus son étymologie, le verbe ποιεῖν, qui signifie "faire".

"Si le poème symphonique a existé... bien avant Liszt, c'est lui qui va le porter à son point de perfection le plus achevé, mais aussi en fixer les principes théoriques. Mais, cela dit, n'oublions pas qu'en cette conjoncture, il n'a fait que suivre et perfectionner les suggestions que lui fournissaient les œuvres de Berlioz".

En ce qui concerne Mazeppa, il paraît important de se référer à l'apport de Liszt dans le domaine de la littérature pianistique : Mazeppa est la 4e des études d'exécution transcendante dont la version originale date de 1838. Celles-ci furent probablement remaniées à plusieurs reprises jusqu'à la version de 1851 qui semble bien être la dernière. Entre temps se situe le poème symphonique portant ce titre. Il fut commencé en 1848 et orchestré en 1850, ainsi qu'en témoigne la date portée en première page sur la partition. Le texte musical est précédé de la citation intégrale du poème de Victor Hugo.

Mazeppa est dédié à la princesse Caroline de Sayn-Wittgenstein. La création en eut lieu le 16 Avril 1854 à Weimar au Hoftheater, sous la direction de l'auteur.

DOCUMENTS DIVERS (2)

Sources historiques

1°) MAZEPPA, Ivan Stépanovitch, hetman (3) des Cosaques, né en 1644 à Mazepintszi, mort en 1709 à Benderey (Turquie). Une aventure malheureuse qui aurait dû lui être fatale, fut, au contraire, la cause de son élévation. Page du Roi de Pologne, Jean-Casimir V, il mena à la Cour une vie des plus dissolues. Surpris en flagrant délit d'adultère par un noble polo-

nais, il fut attaché, nu et enduit de goudron, sur un cheval sauvage, et abandonné à la course furieuse de cet animal. Le cheval, né dans les déserts de l'Ukraine, y transporta Mazeppa, qui fut recueilli, exténué de fatigue et de faim, par quelques paysans. La reconnaissance le fixa parmi ses libérateurs, dont il partagea la vie inquiète est belliqueuse. Plus tard, il fut élu hetman. Il servit d'abord le Tzar Pierre le Grand, puis, se tourna contre lui et entra en pourparlers avec Stanislas 1er Leckzinski et avec Charles XII, roi de Suède. Il s'enfuit en Turquie après la bataille de Poltava (4) et mourut à Benderey où il s'empoisonna (1709).

Sources littéraires.

2°) a) poème de Georges Byron (Londres 1788 - Missolonghi 1824) Mazeppa est un des chefs d'œuvre du romantisme, **et on le considère comme le symbole et l'histoire même du génie** (1819).

b)Victor Hugo (Besançon 1802 - Paris 1885) a consacré à Mazeppa une de ses plus belles Orientales (1828).

Sources artistiques (Beaux-Arts)

3°) a) Mazeppa, célèbre tableau d'Horace Vernet (Paris 1789-1863). Musée d'Avignon (1828) Le fameux hetman est attaché sur son cheval, qui, dans une course folle, fuit les loups qui le poursuivent.

b) Louis Boulanger (Verceil 1806 - Dijon 1867). Mazeppa (1827) Musée de Rouen. Toile pleine de mouvement et de relief.

Telles sont les matières documentaires, fournies par le Grand Dictionnaire Larousse Universel en 2 volumes, édition de 1931. On est un peu surpris d'en voir exclue une source musicale. Il s'agit du poème symphonique N° 6 d'un certain Franz Liszt... L'Univers de Larousse omettrait-il l'existence de la musique, considérée comme l'un des Beaux-Arts? On peut tenter une étude sur le sujet, ne serait-ce que pour compléter les lacunes de l'Univers.

"Natura abhorret vacuum"

Toute épopée trouve son origine dans l'histoire, transfigure l'évènement, l'idéalise et l'embellit. En général, c'est ainsi que naissent les légendes. Comme à une source, musiciens et poètes y vont parfois puiser. A moins d'être d'une intensité dramatique exceptionnelle, l'histoire fournit rarement à elle seule matière à épopée. Le temps doit faire son œuvre. Souvent, l'imagination collective transforme l'évènement, imprime de stigmates la chevauchée à la fois douloureuse et triomphale de l'histoire devenue légende.

Comment Victor Hugo en vint-il à s'intéresser à l'histoire de Mazeppa? à la lecture des œuvres de Byron traduites en français? cette traduction existait-elle vers 1820? à la contemplation du tableau de Vernet ou de celui de Boulanger? Autant de questions dont on n'a pas toujours la réponse.

ETUDE LITTERAIRE

Le poème de Victor Hugo est le 34e des "Orientales", recueil publié en 1829. Le poème lui-même porte la date de Mai 1828. Il est dédié à M. Louis Boulanger, dont le tableau fut signé l'année précédente, ce qui apporte au moins un élément de réponse aux questions précédentes; le poème porte en épigraphe une citation de Byron, extraite de Mazeppa : "Away, Away!" traduit par : "en avant! en avant!" Mais tout ceci reste bien vague.

En lisant la préface des "Orientales" on y relève un certain nombre de déclarations de principe susceptibles d'être appliqués à la fois à la poésie, à la littérature romanesque, au théâtre, aux Beaux-Arts, et, — pourquoi pas? — à la musique, en dépit des prises de position de Victor Hugo à son sujet. (5)

"L'Art n'a que faire des lisières, des menottes ou des bâillons. Il vous dit : "Va!", et vous lâche dans ce grand jardin de poésie où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète, donc, aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît. C'est la loi... Qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze, qu'il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat, qu'il soit du Midi, du Nord, de l'Occident, de l'Orient, qu'il soit antique ou moderne, que sa muse soit une Muse ou une fée..., c'est à merveille. Le poète est libre."

"L'auteur insiste sur ces idées, si évidentes qu'elles paraissent, parce qu'un certain nombre d'ARISTARQUES n'en est pas encore à les admettre pour telles..."

"Il est advenu souvent qu'au lieu de lui dire simplement : "votre livre est mauvais", on lui a dit : "pourquoi avez-vous fait ce livre? Ne voyez-vous pas que l'idée première est horrible, grotesque, absurde? (N'importe!) et que le sujet chevauche **hors des limites de l'Art?** Cela n'est pas joli. Cela n'est pas gracieux. Pourquoi ne pas traiter des sujets qui nous agréent? les étranges caprices que vous avez là, etc, etc. A quoi il a toujours répondu que ses caprices étaient ses caprices, qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les limites de l'Art, que de géographie précise du monde intellectuel, il n'en connaissait point, qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'Art avec les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu, qu'enfin, il avait fait cela parce qu'il avait fait cela."

"Si donc aujourd'hui quelqu'un demande à quoi bon ces "Orientales"? qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient pendant tout un volume? que signifie ce livre de pure poésie jeté au milieu des préoccupations graves du public?.. où est l'opportunité? à quoi rime l'Orient?... Il a répondu qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris, et qui lui a

pris d'une façon assez ridicule l'été passé, en allant voir se coucher le soleil."

Cette citation semble assez bien résumer les préoccupations du Romantisme en dehors même de la poésie. Hugo revendique la liberté dans l'art, non pour lui-même seulement, mais pour tous les artistes. Il reste apparemment surprenant qu'il n'ait point parlé des musiciens, encore que son ignorance ou son dédain vis-à-vis de la musique lui aient fait proférer des opinions excessives ou erronées à son sujet. Il serait fâcheux d'en faire état, eu égard à l'intérêt des idées énoncées ci-dessus. Il faut savoir que ces opinions existent. Mais cette revendication du droit à la liberté dans l'art, n'est-elle pas celle même de Berlioz, énoncée en termes presque semblables, et celle de Liszt?

Bien qu'Hugo ait défendu qu'on "déposât de la musique le long de ses vers", n'est-il pas ironiquement curieux que ce soit précisément dans les "Orientales" que certains compositeurs, — et non des moindres — y aient puisé des sources d'inspiration, sans parler, bien entendu des autres volumes de poésie? Sans en dresser une liste exhaustive, relevons-en au passage quelques exemples :

1) La Captive, mélodie de Berlioz, 1834.
2) Clair de lune, mélodie de Vincent d'Indy, op. 13, 1872.
3) Sarah la Baigneuse, mélodie de Berlioz, 1834.
4) Attente, mélodie de Vincent d'Indy, op. 6, 1872-1876.
5) Malédiction, pour piano et orchestre, Liszt?
6) Les Djinns, poème symphonique avec piano de César Franck, 1884.
7) Mazeppa, poème symphonique N° 6 de Liszt. Le poème de Hugo est intégralement cité en tête de la partition.
8) Ce qu'on entend sur la montagne (Feuilles d'automne, 1829), poème symphonique N° 1 de Liszt, cité, lui aussi en tête de la partition, 1848.
9) Chanson des Aventuriers de la Mer, Vincent d'Indy, op. 2, 1870.
10) Le pas d'Armes du Roi Jean (odes et ballades), Saint-Saëns.

N'omettons surtout pas les noms de Lalo et de Fauré.

Ce ne sont là que des exemples relevés parmi quelques-uns des musiciens français dont l'œuvre a marqué leur temps quoiqu'on en ait bien voulu dire. Et il ne semble pas déplacé d'y adjoindre le grand nom de Franz Liszt, si français de culture, et peut-être même tout simplement si français en tant que musicien. Ses rapports avec Berlioz en témoignent.

Si on examine d'un peu plus près le recueil des "Orientales", deux constatations viennent à l'esprit, l'une, relative à la chronologie, l'autre, à la forme.

Dans l'admirable ouvrage que lui consacre André Maurois (6), nous apprenons comment Victor Hugo constitue ses recueils de poèmes, et l'on s'aperçoit qu'il est un peu en contradiction avec les déclarations de sa préface, dans le dernier paragraphe tout au moins. Hugo semble affirmer que le recueil aurait été composé "l'été passé", c'est à dire, en gros, à partir de Juin ou de Juillet 1828. Or, il est prouvé que les "Orientales" contiennent des poèmes écrits dès 1826. Maurois mentionne en substance que, "pendant la période 1826-1829, Hugo travailla beaucoup, apprit beaucoup, inventa beaucoup." Il n'y a aucune raison d'en douter. Maurois ajoute : "ce serait une erreur, que de tenir compte, pour mesurer les progrès géants qu'il fit alors dans son art, des dates de publication. Il réservait parfois un texte pendant 2 ou 3 ans."

La seconde constatation appelle un indiscutable rapprochement sur le plan musical. Voici ce qu'en écrit Maurois : "C'est le temps où la poésie devient pour lui un beau jeu où il se sait maître... Ses voyages, la conversation de Nodier, l'étude des poèmes du XVIe siècle lui ont inspiré, d'une part le goût des ballades allemandes ou écossaises : d'où "la fiancée du Timbalier, les 2 Archers; d'autre part, celui de la *virtuosité* pure. Il compose des fantaisies, ou, comme il dira, des *"guitares"*... Les mots ne sont plus là que pour leur *musique*. (Chanson du Fou, de Cromwell). Tantôt, il se divertit à faire alterner avec un vers de 8 pieds un monosyllabe qui lui fait écho, (La Chasse du Burgrave, extraite des Odes et Ballades) tantôt, à écrire une longue Ballade en vers de 3 pieds (Le pas d'Armes du Roi Jean)", que Saint Saëns mettra en musique. Que dire également des Djinns où la fantaisie rythmique est entièrement au service du sens du texte, et où la virtuosité est soumise à l'argument? Le poème n'est-il pas un vaste crescendo suivi d'un decrescendo, obtenu le plus simplement du monde par adjonction, puis par élimination? Le poème se compose de 15 strophes de 8 vers. La 1ère strophe est formée de vers de 2 pieds, les 6 strophes suivantes augmentent chacune d'un pied, la strophe centrale augmente de 2 pieds; elle est constituée de décasyllabes. A partir de la 9e strophe, les vers diminuent d'un pied jusqu'à la 15e qui revient à 2 pieds et retourne au silence. Il faut observer que les "Djinns" ont inspiré à César Franck un poème symphonique avec piano où la virtuosité souligne à merveille le sens du texte dont elle traduit toutes les intentions. Et l'on se pose ici une question : la liberté de l'inspiration s'accommode-t-elle d'une anarchie de la forme? Il semble bien que non. Le sens du poème, son message, sont enchâssés dans un processus rythmique précis parcourant l'ensemble du poème. La virtuosité consiste probablement, non en un jeu brillant et gratuit, mais en une maîtrise formelle qui met en relief le sens, le souligne et le cerne à la fois. Cette déduction s'applique aussi à Mazeppa, comme il sera tenté de le démontrer tout à l'heure.

On ne peut manquer d'être frappé par 2 termes employés ici : *virtuosité et musique*. Virtuosité non gratuite, nous l'avons vu, mais destinée à valoriser

le message poétique, et musique, musique des mots et des chocs d'images. Cette virtuosité, cette musique ramènent invinciblement à Liszt, pour qui l'association de ces deux termes implique une hiérarchie nécessaire. Pas de virtuosité pure, pas d'acrobatie musicale pour elle-même. Liszt part en guerre contre les expérimentations de haute voltige pianistique soutenues par une inspiration pour le moins discutable (Thalberg). Son attitude n'est pas moins intransigeante envers Paganini dont il s'est pourtant inspiré pour composer un cahier d'études, — et non des moindres. Voici ce qu'il écrit à Marie d'Agoult en 1837 : "que l'artiste de l'avenir renonce donc à ce rôle égoïste et vain dont Paganini, nous le croyons, fut un dernier et illustre exemple; qu'il place son but, non *en* lui, mais *hors* de lui; *que la virtuosité lui soit un moyen et non une fin;* qu'il se souvienne toujours qu'ainsi que noblesse, et plus que noblesse, génie oblige".

Le génie d'un poète et celui d'un musicien donnent à Mazeppa une dimension épique. Laquelle? Celle du page libertin trousseur de belles dames à la Cour de Jean-Casimir V ? Celle du chef de Cosaques, d'abord au service de Pierre le Grand, puis à celui de Charles XII? Celle du vaincu de Poltava qui se réfugie à Benderey pour s'y donner la mort? Certes non. L'épopée de Mazeppa est celle d'un fugitif. Mazeppa est un héros, mais c'est un héros qui détale, pour reprendre une plaisante expression de Jean Giraudoux. Quel instant privilégié le poète choisit-il pour chanter son héros? pour en faire un personnage d'épopée? Celui de la honte, de la souffrance, de la peur et de la mort. L'instant de l'épopée traverse toute vie humaine; celui qui en subit l'honneur l'ignore le plus souvent, mais pour lui, tôt ou tard, le jour de gloire est arrivé. Poète et dramaturge, Hugo fait revivre à travers un décor sans cesse mouvant, véritablement cinématographique, l'image du supplicié, sa course insensée, sa douleur physique et morale, son épouvante, sa chute et son triomphe. La raison de ce supplice, à moins de connaître l'histoire pure et simple, Hugo nous la laisse ignorer. Ainsi, le poète va-t-il susciter notre pitié, notre sympathie puis notre admiration. Pour cela le lecteur n'a nul besoin de savoir ce qui se passe avant. Trois jours et trois nuits d'un parcours hallucinatoire, et la gloire au bout! Ainsi, l'épopée naît de l'histoire, laissant dans l'ombre les relations objectives qui eussent risqué d'en amoindrir l'effet.

Le poème se compose de 2 parties, l'une de 17 strophes, l'autre de 6.

La 1ère partie dépeint la chevauchée fantastique. Le héros est ligoté à cru, sur un cheval fougueux nourri d'herbes marines" et "qui ne sent ni le mors ni la selle". Dans ces conditions, Mazeppa est, bien entendu incapable de le diriger. Il est projeté à toute vitesse dans un espace formé d'éléments incessamment changeants. Le lecteur lui-même a l'impression d'être assujetti à cette bête indomptée. Rien n'est stable. "Tout chancelle autour d'eux". Le malheureux héros ne peut même pas se débattre. Tout mouvement n'a pour effet que de resserrer les liens qui l'entravent et que de les enfoncer dans sa chair. De plus, toute tentative pour se débattre affole le cheval et précipite sa course. *(Strophes 1 à 6).*

— Des cavales sauvages se lancent à la poursuite des fugitifs *(Strophe 7).*

— Le soir tombe *(Strophe 8).*

— Douleur intense de Mazeppa, rendue plus intolérable encore à cause des liens qui l'enserrent *(Strophe 9).*

— Les oiseaux rapaces, diurnes et nocturnes, corbeaux, aigles, orfraies, hiboux et vautours abandonnent leurs repaires pour se joindre au cortège *(Strophes 10-12).*

— La nuit redouble l'épouvante de Mazeppa, qui ne *voit* plus ses ennemis, mais les entend *(Strophe 13).*

— Chute du cheval après "3 jours et 3 nuits d'une course insensée" *(Strophe 14).*

— Mazeppa gisant, nu, ensanglanté, est menacé par le tourbillon des oiseaux de proie qui forment un véritable nuage au dessus de sa tête.
"... qui donc là-haut déploie"
"Ce grand éventail noir ?"

— Hugo suspend le récit en décrivant Mazeppa qui agonise. Il annonce sa gloire future, mais en dramaturge expérimenté, il ne dit ni quand ni comment le héros a été délivré *(Strophes 16 et 17).*

La seconde partie est une sorte de parabole. Le poète, prisonnier de son imagination, de son génie, de ce que Goethe appellerait son démonisme, c'est-à-dire, de la folie habitée des Dieux, souffre mille morts dans l'acte de création. Il est à la fois ligoté, envahi, emporté par son imagination. En témoignent les vers suivants, qui paraissent hautement significatifs :

"Il traverse d'un vol sur tes ailes de flamme
Tous les champs du possible et les mondes de l'âme,
Boit au fleuve éternel".

Il est bien vrai que la liberté requise par le créateur suppose une infinité de possibilités entre lesquelles il faut choisir une solution et une seule, qui corresponde avec précision à la plus juste mise en valeur de la pensée. Le supplice du créateur consiste à choisir *la* solution, tout comme le cheval de Mazeppa qui parcourt les espaces infinis, flagellant le malheureux dans sa fuite éperdue et sans but apparent. *Ce sont bien là les affres de la création!* Tout poète, tout compositeur, tout artiste, peintre ou sculpteur, peut en témoigner. Toute création valable naît d'une souffrance, en raison même des choix qu'elle implique.

Il ne suffit pas se frapper le cœur (c'est là qu'est le génie!, comme l'écrit Musset), il faut également matérialiser, baliser les champs du possible. Comment Victor Hugo s'y prend-il? quel choix le guide? dans quel creuset couler la pensée? par un procédé qui consiste en une prolongation rythmique de la versification, qui oblige celle-ci à courir de plus en plus loin. Cette prolongation élargit la phrase, et pousse le sens du texte toujours plus avant.

Chaque strophe comprend 6 vers ainsi répartis : 2 alexandrins suivis d'un hexamètre. Les alexandrins se terminent tous par des rimes féminines, les hexamètres par des rimes masculines. Les vers 1, 2 et 4, 5 sont en rimes plates. Les hexamètres, vers 3 et 6, forment avec 4 et 5 des rimes embrassées. L'hexamètre implique un rejet, donc, une projection en avant. L'impression de fuite est parfaitement rendue par les vers de prolongation qui retardent la chute de la phrase. La 1ère phrase du texte comprend 3 strophes à elle seule :

L'image du cheval fougueux se retrouve dans nombre d'œuvres et n'a pas manqué d'inspirer poètes et musiciens, sans oublier les autres artistes. Berlioz reprend à son compte la chevauchée fantastique courant à l'abîme dans la "Damnation de Faust". Le tableau portant le titre de "course à l'abîme" est précédé par un récitatif d'une sinistre ironie, proféré par Méphisto :

"Sur ces deux noirs chevaux, prompts comme la pensée
Volons, et au galop, la Justice est pressée."

Le poème symphonique est ainsi parcouru de chevauchées fantastiques, nocturnes le plus souvent, au sujet desquelles Jean Chantavoine s'est plu à ironiser dans le petit ouvrage qu'il a consacré à cette forme : néanmoins citons les œuvres suivantes, afin d'élargir le cadre de l'imagination galopante :

1) La forêt enchantée (d'après Uhland), Vincent d'Indy (1878).
2) Le Chasseur Maudit (César Franck) (1882).
3) La Chasse du Roi Artus (Guy Ropartz).
4) Les 2 chasses fantastiques des "Gurre-Lieder" (Schoenberg).
5) Phaéton (Saint-Saëns).

A suivre

BIBLIOGRAPHIE

(1) Liszt. Collection "Solfèges" N° 15, éditions du Seuil.

(2) Dictionnaire Larousse Universel en 2 vol., vol. 2, p. 200, col. 1.

(3) Hetman ou Ataman, — alld hauptman, capitaine : chef élu des Cosaques à l'époque de leur indépendance.

(4) Poltava : ville d'Ukraine au S.O. de Kharkhov. Charles XII, roi de Suède, y fut vaincu, par Pierre le Grand dans une bataille inégale qui révéla la puissance militaire moscovite.

(5) Les Orientales. Préface de l'édition originale (Janvier 1829).

(6) Olympio, ou la vie de Victor Hugo, par André Maurois (Hachette 1954) ch. IV, la maîtrise, pp. 156 & sqq.

Strophe I

Rimes
f "Ainsi, quand Mazeppa, qui rugit et qui pleure
f A vu ses bras, ses pieds, ses flancs qu'un sabre effleure,
m Tous ses membres liés,
f Sur un fougueux cheval nourri d'herbes marines,
f Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines,
m Et le feu de ses pieds,

Strophe II

Quand il s'est, dans ses nœuds, roulé comme un reptile,
Qu'il a bien réjoui de sa rage inutile
Ses bourreaux tout joyeux,
Et qu'il retombe enfin, sur la croupe farouche,
La sueur sur le front, l'écume dans la bouche,
Et du sang dans les yeux,

Strophe III

Un cri part, et soudain, voilà que par la plaine,
Et l'homme et le cheval, emportés, hors d'haleine,
Sur les sables mouvants
Seuls, emplissant de bruit un tourbillon de poudre
Pareil au noir nuage où serpente la foudre
Volent avec les vents."

Cette année, les Choralies...

Marcel Corneloup, président du Mouvement "A Cœur Joie", entouré d'André Thès, maire de Vaison-la-Romaine et d'Erwin List, directeur musical du Festival, tenait, le 24 mai dernier dans les salons de l'hôtel Lutétia à Paris, une conférence de presse, pour présenter les XIIe choralies. Nouvelle édition, qui réunira du 4 au 12 août 1986, sur les gradins du théâtre antique de Vaison-la-Romaine, six mille choristes et musiciens venus du monde entier.

L'orateur nous rappela tout d'abord la genèse du Festival : dès la première manifestation en 1953, création d'une cantate de César Geoffray, promoteur de ces rencontres triennales. Puis — la vocation des Choralies se confirmant — ce furent successivement des créations de Carl Orff, Guy Reibel, François Bayle, Marcel Landowski... jusqu'à 1986, qui verra la création mondiale d'une Epopée lyrique de Roger Calmel *Les Alyscamps,* illustrant un épisode guerrier de la vie de Guillaume d'Orange.

Un colloque consacré à *"César Geoffray et le renouveau du chant choral"* préludera, les 30 et 31 juillet, à ces XIIe choralies. Ce seront ensuite huit jours de musique non-stop, une centaine de concerts, et vingt-six ateliers dont voici la liste :

- "Carmen" de G. Bizet, dir. P. Cao
- "Le Chevalier errant" de J. Ibert, dir. L. Jean-Baptiste
- "Stabat Mater" de G. Rossini, dir. F. Eldoro
- Chœurs d'opéras de Wagner, Verdi, Puccini, dir. L. Wagner
- "Llanto por I.S. Mejias" de M. Ohana, dir. J.S. Béreau
- "Cantique de l'Espérance" de P. Hindemith, dir. J. Rehak
- "Messe" d'A. Clostre, dir. H. Guy
- Evocation poétique et musicale du 16e siècle, dir. S. Caillat
- "Salut au monde" de C. Geoffray, dir. Cl. Carrot
- "Le Mystère d'Adam", dir. B. Neiss
- "Missa Gallica" de B. Lallement, dir. B. Lallement
- "Missa Choralis" de F. Liszt, dir. J. Sourisse
- Oeuvres de F. Mendelssohn, dir. Cl. Marchand
- Musique sacrée de F. Liszt, dir. Fl. Stroesser
- "Les Alyscamps" (création) de R. Calmel, dir H. Calmel
- Oeuvres de L. Daunais, dir. R. Ducas
- Oeuvres autour du thème de "Babylone", dir. L. Guilloré
- Quatuors vocaux de J. Haydn, dir. P. Verdier
- Oeuvres de Bartok et Kodaly, dir. R. Falquet
- Oeuvres de Matthias et B. Britten, dir. J. Wild
- Oeuvres de Bizet et Elgar, dir. M. Cl. Rémy
- Close Harmony (jazz choral), dir. H. Lenselink
- Liturgie orthodoxe russe, dir. P. Moors
- Musiques vocales du 20e siècle, dir. G. Geay
- "A Chœur ouvert", grand atelier choral quotidien, dir. E. List
- Archéologie, dir. Y. de Kisch
  (certains ateliers fonctionneront dès le 1er août).

Pour tous renseignements ou inscriptions, s'adresser à l'association "A Cœur Joie" "Les Passerelles" 24, Avenue Joannès-Masset, 69337 Lyon Cedex 09. Tél. : 78.83.19.61.

A l'issue de la conférence de presse, l'excellent Ensemble polyphonique d'Alsace, dirigé par Erwin List, interpréta *Un soir de neige,* cantate de F. Poulenc, ainsi que *Le Chant des oiseaux* de Cl. Janequin. Le soir même, à la Salle Pleyel — au cours d'un grand concert donné par la Fédération "A Cœur Joie" de l'Ile-de-France que préside Bernard Lallement — nous pûmes apprécier la belle homogénéité vocale des chanteries de Paris, dirigées par Florent Stroesser.

Christine Paillard, à la tête des Chœurs de la région Chevreuse-Essonne et de l'Ensemble instrumental qui porte son nom, interpréta ensuite, avec une sobriété et un ascendant remarquables, une œuvre peu connue de Telemann, la Cantate 193 *"Siehe, das ist Gottes Lamm"*.

En deuxième partie, les Chœurs de la région Paris Ouest-Yvelines et l'Ensemble instrumental de Versailles, placés sous la direction de Pierre Gasser, réssuscitèrent un chef-d'œuvre oublié de Gluck, le *De Profundis.* Enfin, les Chorales de Jeunes à voix égales d'Ile-de-France, dirigées par Claude Carrot, interprétèrent de manière fort expressive diverses pièces de R. Brown, H. Lau, B. Britten, et surtout *Pénélope,* magnifique légende lyrique de Roger Calmel qui retrace le retour d'Ulysse.

Superbe concert qui laisse bien augurer de ce que seront les choralies 1986...

Francis COUSTE

LES AMBIGUÏTÉS D'ALEXANDRE SCRIABINE

III - L'"accord synthétique" : tonal ou atonal ?

par **Jacques VIRET**

De par sa situation chronologique Alexandre Scriabine, né en 1872 et mort en 1915, appartient à la génération des compositeurs assumant et dépassant tout à la fois l'héritage wagnérien; à cet égard son évolution se révèle exemplaire, très significative des tendances contradictoires qui ont pu agir à cette phase cruciale de l'histoire musicale d'Occident. Evolution déconcertante en apparence, passant en peu d'années d'un langage totalement dépourvu d'audaces, très proche de Chopin, à une écriture hautement originale, atteignant les bornes extrêmes de la tonalité. Ainsi le compositeur russe se voit enrôlé, à tort ou à raison, dans le camp de ceux qui, durant les deux premières décennies du XX[e] siècle, jettent les bases d'un renouvellement fondamental de la langue musicale, tels Debussy, Schönberg, Stravinsky, Bartok. A cet avis se range Henry Barraud dont nous citerons les lignes suivantes :

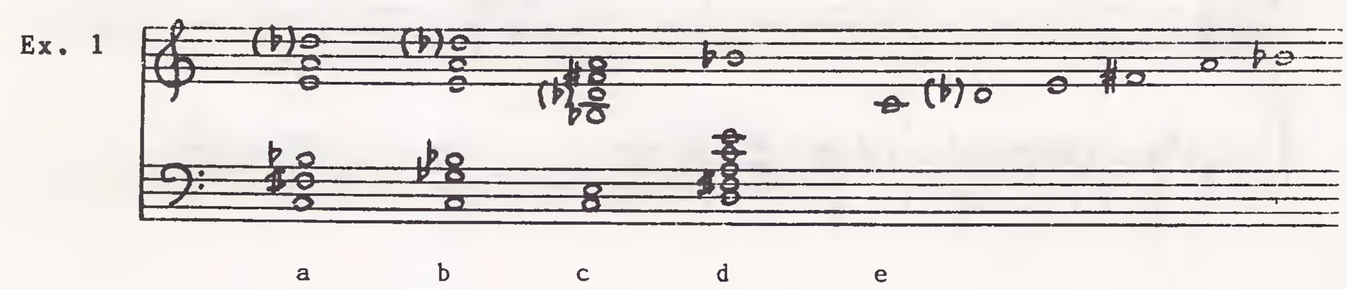
"Quelques années avant Schönberg, Scriabine eut l'intuition que l'harmonie atonale dont il rêvait devait reposer sur des étagements de quartes. Il construisit donc des agrégations de six ou de sept notes disposées par quartes et correspondant à des échelles modales du même nombre de sons dont elles font donc entendre toutes les notes. D'où le nom d'accords synthétiques qu'il donne à ces agrégations dont, par ailleurs, certaines notes sont altérées afin d'en bannir l'intervalle de quinte juste qui réintroduirait dans le système le sentiment tonal" (1).

Le moins qu'on puisse dire est que ces lignes ne témoignent pas d'un examen approfondi et impartial des œuvres de Scriabine. Le caractère novateur de celles-ci apparaît-il réellement aussi prononcé qu'on veut nous le faire accroire ? Sans minimiser la personnalité attachante et hors du commun qu'elles attestent, il nous semble cependant qu'une approche libre de préjugés ne permet point de discerner en elles les signes d'une rupture effective, marquée par le rejet délibéré des stuctures harmoniques tonales. La démonstration peut en être faite à partir de ce fameux "accord synthétique", matériau de base du langage scriabinien parvenu à maturité : c'est donc sur lui que nous centrerons notre étude.

Dans sa présentation en quelque sorte "théorique" cet accord revêt l'aspect d'une superposition de cinq quartes, deux justes, deux augmentées et une diminuée; toutefois la note aiguë peut être bémolisée, ce qui remplace l'une des quartes justes par une quarte diminuée (ex. 1 a). L'accord synthétique est employé de la manière la plus systématique dans le poème symphonique **Prométhée** ou **Le Poème du feu** op. 60, composé en 1909-1910, d'où le nom d'"accord prométhéen" qui lui est également attribué, outre celui d'"accord mystique"; mais la dénomination "accord synthétique" a été utilisée par le compositeur lui-même (2).

Les agrégats par superposition de quartes ou de quintes représentent, on le sait, l'un des moyens créés vers le tournant du siècle pour renouveler le vocabulaire harmonique traditionnel : Debussy, Satie, Koechlin, Ravel, puis Malipiero, Honegger, Milhaud et Hindemith y recourent, ainsi que Schönberg notamment dans sa **Symphonie de chambre** op. 9 datant de 1906. Mais il est important de remarquer qu'il s'agit alors essentiellement de combinaisons de quartes et quintes **justes** (et non pas diminuées ou augmentées comme chez Scriabine), et de ce fait irréductibles à des étagements de tierces (3). Comme la mise en œuvre de l'accord synthétique (désormais abrégé AS) montre que sa notation ne tient pas compte des équivalences enharmoniques,

Ex. 1



il est possible d'y substituer un **sol bémol** au **fa dièse,** de sorte que les deux quartes graves font place respectivement à une quinte diminuée et à une tierce majeure (ex. 1 b) : ainsi orthographié l'AS devient une neuvième de dominante sur **do** avec altération inférieure de la quinte et appogiature non résolue (**la**).

Il semble bien d'autre part que la notion même d'un étagement de quartes ait été étrangère à la conception harmonique de Scriabine, et que cet étagement ne se manifeste pour ainsi dire fortuitement que dans une disposition particulière, laquelle n'a rien de contraignant, tant s'en faut, puisque en réalité elle se rencontre rarement, même dans **Prométhée.** C'est avec une absolue liberté que le compositeur use des six notes de l'AS, les transposant et les renversant selon le bon vouloir de son sentiment créateur. Or on constate que dans ces transformations extérieures l'intervalle de quarte ne jouit d'aucune prérogative par rapport à celui de tierce (ou de quinte, résultante de deux tierces superposées), et qu'au contraire ce dernier reste l'intervalle prédominant de l'harmonie scriabinienne comme il l'est de l'harmonie tonale classique et romantique. On a donc latitude de modifier avec la même liberté la disposition interne des notes de l'AS pour en mieux dévoiler les racines tonales, et de lui donner par exemple les aspects indiqués à l'ex. 1 c et d. Nous retrouvons en 1 c la neuvième de dominante sur **do,** avec en plus un **fa dièse** analysable comme le onzième harmonique de la fondamentale **do,** agrandissant la neuvième en une onzième naturelle. Quant à la disposition 1 d (qui élimine la variante de l'AS avec **ré bémol**), elle consiste en une autre neuvième de dominante, cette fois sur fondamentale **ré** et avec **si bémol** comme appogiature, également de la quinte **la** (ici exprimée), comme l'est **la** par rapport à la quinte sous-entendue **sol** dans la disposition 1 c. On voit alors que l'AS suggère simultanément deux fondamentales distinctes avec leur série harmonique propre : cette ambiguïté représente une curieuse propriété de l'AS et contribue certainement à lui conférer sa "couleur" si spéciale, un peu mystérieuse, par le fait même qu'elle en affaiblit la précision tonale (4). On notera toutefois qu'elle ne paraît point avoir été consciemment exploitée par le compositeur : les dispositions préférentielles qu'il adopte montrent que pour lui la note grave de l'AS en demeure bel et bien la fondamentale normale, comme le prouve de surcroît l'altération occasionnelle de la neuvième (bémolisation du **ré** dans la forme non transposée), laquelle supprime l'ambiguïté. La primauté structurelle de la tierce dans l'harmonie scriabinienne se trouve clairement illustrée par les mesures initiales de la **Huitième sonate** op. 66, datant de 1912-1913 (ex. 2) : le quatrième accord est une transposition sur **la** de l'AS correspondant à peu près à notre disposition 1 c (il suffit de transposer à l'octave inférieure la fondamentale **do** et d'intercaler entre **do** et **mi** un redoublement grave de la septième **si bémol**).

On mesure dès lors à quel point il est faux d'affirmer, à l'instar d'Henry Barraud, que l'AS résulte d'une superposition de quartes élaborée a priori et dont certaines notes (lesquelles ?) seraient altérées a posteriori afin d'abolir toute référence tonale. Premièrement, on l'a vu, le concept même de superposition de quartes appliqué à l'AS se révèle fort sujet à caution; deuxièmement les prétendues altérations n'ont nullement pour raison d'être de rendre l'AS plus ou moins atonal, puisque précisément ce sont des combinaisons de quartes justes qui s'éloignent le plus de l'harmonie traditionnelle.

Si maintenant on étudie plus avant les implications harmoniques et tonales de l'AS, et qu'on s'efforce de l'expliquer dans l'optique des accords "classés" — ainsi que cela apparaît légitime —, il convient en premier lieu de différencier parmi les six notes de l'AS celles que l'on pourrait appeler "caractéristiques" dans la mesure où elles singularisent cet accord vis-à-vis des accords traditionnels. Enlevons de l'AS la quarte augmentée et la sixte à partir de la fondamentale grave (**fa dièse** et **la** dans la forme non transposée); les quatre notes restantes, soit du grave à l'aigu **do, si bémol, mi** et **ré,**



constituent une disposition tout à fait classique (avec élision de la quinte **sol**) d'une neuvième de dominante. Si l'adjonction des deux notes litigieuses à cette structure harmonique en quelque sorte banale lui confère certes un aspect inhabituel, même dans une disposition privilégiant la tierce, il n'en reste pas moins que chacune de ces deux notes, envisagée isolément, relève de certains procédés d'écriture appartenant de longue date à la syntaxe harmonique tonale et par conséquent nullement révolutionnaires. D'ailleurs leur présence simultanée pour obtenir l'AS complet est loin d'être la règle : il arrive souvent en particulier que la quarte augmentée (ou quinte diminuée) intervienne seule, en l'absence de la sixte, ce qui fait d'autant mieux ressortir la base harmonique de neuvième de dominante. Ainsi en va-t-il par exemple des deuxième et cinquième accords de la **Huitième sonate** (ex. 2), dont les fondamentales sont respectivement **la** et **do;** on observera en outre l'intégration à ces deux accords de la quinte juste à partir de la fondamentale, soit respectivement **mi** et **sol,** ce qui accroît davantage encore leur clarté tonale : il s'ensuit que ceux-ci ne peuvent plus guère être analysés comme variantes de l'AS bien qu'ils s'y rattachent néanmoins. La fin de la même sonate, d'autre part, justifie de façon frappante la différenciation que nous avons établie entre les notes de l'AS (cf. ex. 3) :

orthographiée comme quinte diminuée, soit **sol bémol.** Quoique la réalité musicale ne paraisse pas dépendre du choix entre l'une et l'autre solution, il est évident que leur justification harmonique diffère. La quarte augmentée elle-même pourra donner lieu à deux interprétations. On y verra, le plus simplement, une appogiature non résolue de la quinte (**fa dièse** sous-entendant un **sol** résolutif), et c'est effectivement en tant qu'appogiature de la quinte que la quarte augmentée s'introduit à l'époque romantique dans l'accord de dominante (5); l'exemple le plus célèbre en est celui de **Tristan et Yseult** (leitmotiv du "désir d'amour", troisième mesure du prélude où l'accord de dominante est la résolution du fameux "accord de Tristan" entendu juste avant), et Scriabine y recourt, comme bien d'autres, à ses débuts. Cependant, comme la résolution est absente de l'AS et de sa mise en œuvre, il sera plus plausible de considérer la quarte augmentée comme une note harmonique à part entière et d'en faire une onzième en vertu de sa parenté avec le onzième harmonique de la série naturelle. L'accord de onzième représente en effet l'étape suivant logiquement celle de la neuvième de dominante, si l'on admet le principe de l'évolution harmonique selon la série naturelle : une fondamentale **do** engendrera **fa dièse** après la quinte **sol,** la tierce **mi,** la septième **si bémol** et la neuvième **ré.** Des



Après un accord de sixte sensible qui impose sans équivoque la fondamentale **la,** la quinte disparaît et ne subsistent que les notes constitutives de l'AS transposé sur cette fondamentale, avec utilisation conjointe des deux neuvièmes, majeure et mineure (**si** bécarre et bémol); cependant l'accord conclusif élimine les deux notes caractéristiques (en l'occurrence **ré dièse** et **fa dièse**), de sorte que l'AS se résume alors à une simple neuvième de dominante sur **la.** Un tel processus confirme la valeur structurale de la neuvième comme cadre harmonique de l'AS.

Des deux notes caractéristiques celle qui appelle le plus de commentaires est la quarte augmentée : **fa dièse** dans la forme non transposée, également

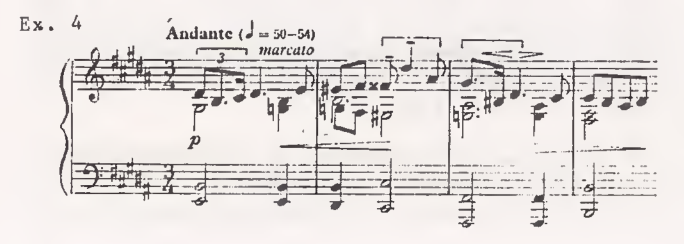
accords de onzième naturelle se rencontrent chez Debussy dès 1890 (6), et il n'y a rien de surprenant à ce qu'on les trouve aussi chez Scriabine. L'analyse de la quarte augmentée comme issue du onzième harmonique est d'autant plus plausible qu'assez souvent cet intervalle s'accompagne de la quinte juste, normalement étrangère à l'AS, ce qui empêche d'y voir une quinte diminuée; ainsi en va-t-il par exemple des deuxième et cinquième accords, déjà cités, de la **Huitième sonate** (cf. ex. 2), qui sont des onzièmes naturelles à l'état pur, le second dans son premier renversement.

Si maintenant on remplace la quarte augmentée par la quinte diminuée, à la faveur de l'enharmonie permise par le tempérament égal (**sol bémol** au lieu

de **fa dièse** dans l'accord non transposé), on sera amené à définir ce **sol bémol** comme l'altération descendante de la quinte juste **sol**, artifice tout aussi familier à l'harmonie romantique et même classique ou baroque (7). On signalera à ce sujet que Scriabine emploie fort peu l'autre altération possible de la quinte dans l'accord de dominante, à savoir la quinte augmentée, dont on trouve pourtant un beau spécimen à la vingt-neuvième mesure de la **Quatrième sonate** op. 30 (1903). D'après Charles Koechlin l'altération descendante de la quinte dans l'accord de dominante (septième ou neuvième) serait un trait distinctif de la musique russe dès la seconde moitié du XIX[e] siècle. Cet accord altéré répondrait à un "besoin de rêve, d'harmonies **plus vagues** que celles du majeur et de mineur du XVIII[e] siècle" et satisferait donc particulièrement "la sorte de sensibilité de l'Ecole Russe" (8). Koechlin cite, pour illustrer son propos, d'intéressants et parfois surprenants passages de Borodine et Moussorgsky, et d'autres puisés chez les compositeurs français Bizet et Franck, auxquels il associe les noms de Duparc, Chausson, d'Indy etc., tout en remarquant que chez ces compositeurs l'accord altéré de dominante est employé et sonne autrement qu'aux époques précédentes. Ces rapprochements, notamment avec les auteurs russes, sont à verser en bonne place dans le dossier des antécédents de l'AS et contribuent à insérer celui-ci au sein d'une tradition précise. En fait il semble que l'assimilation de la quarte augmentée à la quinte diminuée, en tant qu'altération descendante de la quinte, fournit l'explication la plus probante de l'intervalle correspondant au sein de l'AS, vu l'absence en ce dernier de la quinte juste qui inciterait à opter plutôt pour l'accord de onzième.

Quant à la seconde note caractéristique, celle de sixte (**la** dans l'accord non transposé), une seule explication s'impose, celle qui fait de cette note une appogiature non résolue de la quinte sous-entendue. Là encore il s'agit d'un procédé coutumier bien avant que Scriabine ne se l'approprie; on le rencontre par exemple, plusieurs fois répété et très en évidence, dans la **Deuxième ballade** de Chopin, à la fin de la première partie (juste avant le **presto con fuoco**) : un accord de dominante sur **do** formé des notes **do, si bémol, mi** et **la** (cette dernière appogiature non résolue), s'enchaîne immédiatement à un accord majeur de **fa.** D'ailleurs l'appogiature de sixte résolue sur la quinte de l'accord de dominante est abondamment employée dans les premières œuvres de Scriabine, entre autres au début du **Prélude** op. 37 N° 3 (ex. 4). Gerald Abraham, à qui nous

Ex. 4



empruntons cette citation (9), estime qu'elle révèle le caractère empirique de l'AS, tributaire d'"une évolution naturelle à partir de l'harmonie post-chopinienne" caractérisant le premier style scriabinien : nous nous rangeons totalement à cette opinion. On discerne en effet, à la fin de la seconde et au début de la troisième mesure de ce passage, deux prototypes successifs de l'AS dans un contexte absolument tonal et conforme aux lois de l'harmonie fonctionnelle. Ces deux prototypes se construisent respectivement sur les fondamentales **do dièse** et **fa dièse,** deuxième degré et dominante du ton de **si** majeur; la quarte augmentée et la sixte y sont nettement présentées comme appogiatures des dominantes de l'un et l'autre accord, même si dans le premier les résolutions s'effectuent librement.

De tout cela on conclura qu'il n'existe aucun élément dans l'AS qui soit de nature à perturber sérieusement l'assise tonale de cette structure, quand bien même l'addition de deux procédés employés d'habitude isolément a pour effet de masquer cette assise et de conférer à l'AS un aspect insolite plus apparent que réel. Tout porte à considérer cet accord problématique comme une sorte de cristallisation survenant assez naturellement dans l'évolution du langage scriabinien, et où des particularités syntaxiques jusque là spontanées et non originales acquièrent soudain une importance et une physionomie nouvelles comme déterminants d'un style spécifique. Il est sûr alors que l'apparition de cet accord, non ponctuelle mais progressive comme on vient de le voir, ou plus exactement que l'utilisation renouvelée et personnalisée de procédés harmoniques traditionnels ne résulte aucunement d'une recherche abstraite et spéculative comme certains veulent le croire. Ou si spéculation il y a celle-ci n'affecte que les sujets d'inspiration et non point la langue musicale appelée à les exprimer : il est hors de doute que l'évolution du style scriabinien s'explique en grande partie par la quête de moyens sonores aptes à traduire musicalement le rêve mystique, teinté de théosophie et marqué par un idéalisme éperdu, que nourrissait le compositeur et qui commandait sa création. Mais que cette quête ait été conduite par un instinct musical affranchi de toute emprise spéculative, cela découle d'une analyse objective des œuvres et s'accorde avec les propres déclarations du musicien comme on va le voir.

Jamais, selon toute vraisemblance, Scriabine ne s'est proposé l'abolition du principe tonal comme un but en soi, jamais non plus il ne s'est avisé pour y parvenir d'expérimenter des agrégats en quartes superposées. Quant à l'explication de l'AS comme entièrement émané de la série harmonique naturelle, elle paraît également spécieuse bien que non totalement erronée. Il serait possible en effet de rattacher la sixte (**la** dans l'accord non transposé) au treizième harmonique : cependant, outre que ce dernier serait plutôt une quinte augmentée qu'une

sixte (**sol dièse** au lieu de **la**), une telle explication ne tient point compte du fait musical vivant, autrement dit des conditions effectives présidant à l'apparition et à l'emploi de l'AS. Elle a pourtant été avancée par le compositeur et musicologue Léonide Sabanéev, qui l'a soumise à Scriabine sans que celui-ci la contredît; mais, précisa-t-il, *"Je trouve mes agrégations sonores et harmonies de manière purement intuitive, et les acousticiens peuvent bien l'enseigner* (la théorie des harmoniques naturels) *si cela leur est nécessaire. Il m'est agréable que des principes théoriques concordent avec mon intuition et, en fin de compte, c'est d'ailleurs inévitable"* (10). Il serait assez raisonnable de supposer que les deux procédés complémentaires, et employés d'abord empiriquement, de l'altération descendante et de l'appogiature supérieure de la quinte dans l'accord de septième ou de neuvième de dominante — fondement de l'harmonie scriabinienne comme de l'harmonie post-wagnérienne en général — se soient gravés de plus en plus profondément dans la conscience musicale du compositeur, au point qu'il a fini par en tirer, grâce à leur application combinée, des conséquences apparemment imprévisibles et sans que la constance de leur utilisation soit due à un quelconque esprit de système. L'AS se manifeste alors réellement comme la structure-type du langage harmonique de Scriabine, étant donné qu'il en contient les trois éléments-clefs : l'accord de dominante dérivé de la série harmonique naturelle, et les deux procédés renouvelant le visage de celuici.

Assurément le langage musical des œuvres postérieures **à Prométhée** n'est pas entièrement réductible, en toute rigueur et sans exception, à l'AS. Mais cela prouve seulement que le musicien n'était point l'esclave d'une formule ou d'un système, et que chez lui, chez l'artiste de mentalité romantique qu'il était resté, l'instinct demeurait seul maître de l'activité créatrice, hors de toute spéculation rationnelle. Si nous reprenons par exemple le début de la **Huitième sonate** (ex. 2) nous voyons que parmi les cinq accords différents qu'il comporte un seul (le quatrième) obéit strictement à la définition de l'AS; deux de ces accords (les deuxième et cinquième) lui sont apparentés alors que les deux autres (les premier et troisième) ne sauraient lui être rattachés puisqu'ils n'en ont aucune des notes caractéristiques; ils n'en sont pas moins l'un et l'autre des variantes d'une neuvième majeure de dominante sur fondamentale **do**, en premier renversement. Il n'est donc pas rare que la trame harmonique se libère de l'AS comme matériau de base, ou tout au moins qu'elle le transforme par l'introduction d'altérations ou de notes nouvelles. Une telle démarche se décèle dans les dernières œuvres, exclusivement pianistiques, et l'intrication de ces voies divergentes d'évolution nous dissuade de chercher dans celle-ci la trace d'une volonté méthodique et rationnelle. D'un côté les deux ultimes sonates, la neuvième op. 68 et la dixième op. 70 (1912-1913), délaissent presque complètement l'AS pour revenir le plus souvent à des accords "classés", de l'autre certaines pièces brèves — **Poèmes, Préludes** etc. — se réfèrent de manière plus ou moins libre (mais très visible dans de nombreux cas) à l'AS. Aussi sommes-nous réticents devant les analyses très élaborées, mais sans doute trop intellectuelles, de ces œuvres proposées par Manfred Kelkel dans sa belle thèse sur Scriabine (11). Ces analyses, qui attribuent à l'auteur de **Prométhée** une attitude spéculative bien éloignée selon nous de son tempérament créateur réel, s'efforcent d'établir que l'AS aurait engendré un mode de six notes (ex. 1 e) qui se serait enrichi graduellement de notes supplémentaires, pour parvenir à un mode de dix notes approchant donc de près le dodécaphone intégral. Ce faisant l'auteur omet presque totalement — et pour cause — la **Neuvième sonate,** et totalement la **Dixième**, pour fonder presque entièrement ses explications sur les **Cinq préludes** op. 74, brefs morceaux constituant la dernière œuvre achevée de Scriabine. Ces analyses nous semblent dictées par un parti-pris implicite : celui de faire coûte que coûte de Scriabine un émule de Schönberg dans son exploration — ouvertement spéculative quant à elle — de l'univers atonal. Il est vrai que certains agrégats de douze sons figurant dans les esquisses de l'**Acte Préalable** (récemment découvertes par Manfred Kelkel) paraissent procurer un semblant de justification à cette orientation analytique, mais nous ne trouvons rien de semblable jusque et y compris dans l'op. 74. M. Kelkel déploie par exemple des trésors d'ingéniosité pour découvrir dans le deuxième prélude de l'op. 74 des "échelonnements ennéaphoniques" (c'est-à-dire des échelles de neuf notes) alors que ce morceau n'est autre, en son ensemble, qu'un jeu de libres mouvements mélodiques autour d'un accord de **fa dièse** mineur ou majeur ! Ce qui se passe ici pour l'AS de Scriabine rappelle un peu certaines théories suscitées par l'"accord de Tristan" : en vue de découvrir à tout prix des antécédents à l'atonalisme schönbergien — qui en réalité n'en a pas, quoi qu'on ait pu dire (12) — on triture artificiellement des structures en soi parfaitement tonales afin d'en extraire, moyennant de graves contresens, d'illusoires prémices d'atonalisme. D'ailleurs, comme le mentionne M. Kelkel, Scriabine ne nourrissait guère d'estime à l'égard des premières œuvres atonales de Schönberg (13), et il aurait sans doute été fort contrarié de se voir rangé dans le même camp que lui, même si sa renommée posthume profite d'un tel malentendu...

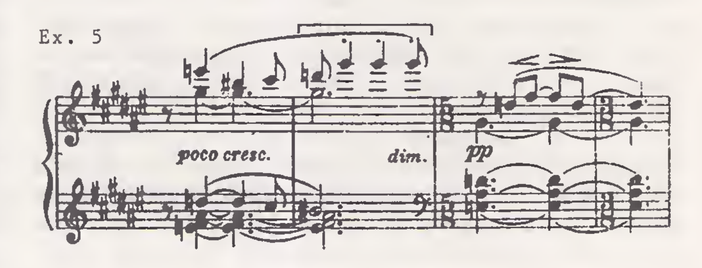
On pourrait aisément multiplier les citations pour démontrer plus clairement encore la persistance incontestable du sentiment tonal — reposant sur la série harmonique naturelle en tant que principe générateur — au travers de l'AS et de ses diverses mises en œuvre. Mais cela nous apparaît superflu puisque ces citations nous apprendraient peu de faits que nous ne connaissions déjà; tout au plus

percevrait-on mieux la tendance de placer à la basse la fondamentale de l'accord (ou, lorsqu'elle est présente, la quinte ajoutée à l'AS), comme au début et à la fin de la **Huitième sonate,** ce qui évidemment en accroît l'intelligibilité tonale. Il sera donc préférable, pour conclure, d'indiquer brièvement les aspects novateurs du langage scriabinien, complément nécessaire après avoir élucidé les solides attaches que maintient ce langage avec la tradition.

Le point le plus important à relever à ce sujet réside sans doute dans la valeur nouvelle qu'acquièrent les structures harmoniques chez Scriabine comme chez d'autres de ses contemporains, et déjà, quelque peu, chez Wagner et surtout Liszt. Si en effet nous avons interprété l'AS comme un prolongement ou une extension des accords de dominante, nous conviendrons volontiers que son rôle syntaxique fait éclater les cadres anciens de l'harmonie fonctionnelle. Comme le remarque fort justement Charles Koechlin (14) les agrégats de cette espèce vont être recherchés pour leur "sonorité propre, c'est-à-dire sans une tonalité bien définie", de sorte qu'il serait plus exact de parler ici non point d'accords **de dominante** (septième ou neuvième), mais d'accords **naturels** ainsi que le fait d'ailleurs Jacques Chailley dans son **Traité historique d'analyse harmonique.** Ces accords sont "naturels" dans la mesure où ils procèdent directement de la série harmonique (avec pourtant, s'agissant de la septième, un écart de hauteur non négligeable); quant à l'accord de onzième, extension normale de celui de neuvième, il dépasse de toute manière les limites de l'harmonie fonctionnelle et de la tonalité classique qui lui est liée puisqu'il introduit une note (la onzième) étrangère aux échelles majeure et mineure (la onzième naturelle est donc en fait une "onzième augmentée" et non une "onzième de dominante"). Ainsi l'aspect le plus novateur de **Prométhée** et des dernières pièces pour piano de Scriabine réside, semble-t-il, non tant dans la nature du matériau harmonique en lui-même que dans les modalités de son utilisation : tandis que la **Quatrième sonate** op. 30 (1903) reste encore inféodée à la fonctionnalité harmonique, malgré quelques velléités d'indépendance, la **Cinquième sonate** op. 53 (1907) s'en émancipe presque totalement, et la libération est complète et définitive à partir de **Prométhée** (1909-1910) inaugurant la phase finale de la production scriabinienne (15). On notera à ce propos que si les neuvième et dixième sonates marquent un recul dans l'ordre de la complexité harmonique, elles n'en reviennent nullement, pour autant, aux enchaînements fonctionnels. Il s'ensuit que Scriabine participe activement, en même temps que Debussy et d'autres de ses contemporains, au grand mouvement de transformation de l'harmonie tonale visant à privilégier la sonorité propre de chaque accord et non plus sa signification syntaxique comme représentant d'une fonction tonale.

Afin de mieux mettre en évidence la "couleur sonore" de l'accord il est judicieux d'estomper son sens tonal, c'est-à-dire, comme disait Debussy, de "noyer le ton". L'auteur de **Pelléas** y parvient en particulier par le recours à la gamme par tons entiers, dépourvue de quinte et de quarte justes (intervalles tonals par excellence), et Scriabine obtient un même résultat par des moyens analogues. On observera en effet que l'AS renferme cinq notes sur six de la gamme par tons (**do, ré, mi, fa dièse** et **si bémol** dans la forme non transposée), et qu'il n'y aurait qu'à altérer la note restante (remplacer **la** par **la bémol**) pour avoir cette gamme complète. Or cette altération est parfois pratiquée par Scriabine, ainsi dans un passage de la **Cinquième sonate** (ex. 5) où l'AS sur **mi** est modifié par altération du **do dièse** en **si dièse** (enharmonique de **do bécarre**); on notera que le premier accord reproduit est une neuvième naturelle sur **mi** avec altération descendante de la quinte, donc un AS auquel manquerait la sixte.

Ex. 5



Certains auteurs d'autre part, tels Edmond Costère (16) et Manfred Kelkel (17), ont cru pouvoir identifier chez Scriabine l'emploi du deuxième mode à transpositions limitées de Messiaen. Coïncidence certes intéressante, mais il nous paraît fort douteux que l'utilisation de ce mode résulte chez Scriabine d'une intention consciente. En effet l'AS avec neuvième mineure (**ré bémol** dans la forme non transposée) s'inscrit entièrement dans cette échelle, et il suffit alors d'y ajouter deux notes supplémentaires (**mi bémol** et **sol**) pour reconstituer le mode intégral. Il n'y a donc rien de surprenant si le langage scriabinien préfigure occasionnellement ce dernier : il s'agit là à notre avis d'une rencontre fortuite, vu l'absence d'indices solides (des tournures mélodiques typiques par exemple) aptes à prouver le contraire. Mais cette rencontre n'en apparaît pas moins significative, d'autant plus qu'elle n'est point la seule entre le Russe et le Français. Tous deux, par exemple, sont préoccupés par la correspondance des couleurs et des sons : à la "synopsie" de Messiaen (association spontanée de certaines couleurs à certaines sonorités) fait pendant le "clavier de lumières" que Scriabine intègre à l'instrumentation de **Prométhée**, avec dans la partition d'orchestre une portée indiquant les couleurs à projeter sur un écran durant l'exécution de l'œuvre; par ailleurs le

goût scriabinien pour les subtilités rythmiques annonce les recherches de Messiaen dans ce même domaine, et l'on dénote chez les deux compositeurs une semblable attirance pour les réalités occultes et irrationnelles (18).

La situation et le rôle de Scriabine, tels que nous pouvons les envisager à la lumière des considérations ci-dessus, sont donc bien ceux d'un véritable créateur par rapport à l'art de son temps et à celui qui l'a précédé et dont il assume l'héritage : il recueille d'une part les éléments de la tradition qui demeurent vivants et permanents, tout en les alliant d'autre part aux nécessaires facteurs de renouvellement où s'exprime plus directement sa propre personnalité. Ainsi Scriabine ne fut ni un romantique attardé, conservateur nostalgique d'un passé révolu à l'instar de son confrère Rachmaninov, né un an après lui, ni un intrépide novateur soucieux d'explorer des voies entièrement neuves comme le fera Schönberg, son cadet de deux années seulement. Qu'à l'époque où il a vécu la tension ait été particulièrement forte entre les deux courants contradictoires, cela rend d'autant plus remarquable et méritoire la synthèse à laquelle il est parvenu depuis **Prométhée.** Cette œuvre et celles qui ont suivi, bien que peu nombreuses, suffisent à lui assurer une place d'honneur parmi les compositeurs assurant la transition entre le romantisme et la période contemporaine.

Notes :

(1) "L'école russe" dans l'**Histoire de la musique** (dir. Roland-Manuel), Encyclopédie de la Pléiade, t. II, Paris, 1963, p. 697.

(2) Cf. Boris de Schloezer, "Alexandre Scriabine", **La Revue musicale,** II, 1921, N° 9, p. 42; Claude Ballif, "Idéalisme et matérialité", **La Revue musicale,** Paris, Richard-Masse, 1972, p. 14.

(3) Dans son **Traité d'harmonie,** achevé en 1911, Schönberg aborde assez longuement les accords par étagements de quartes, mais en n'envisageant que des superpositions de quartes justes; il ne semble pas avoir eu connaissance, à cette date, des œuvres de Scriabine dont le nom n'est pas cité. Cf. Arnold Schönberg, **Traité d'harmonie,** traduit et présenté par Gérard Gubisch, Paris, Lattès, 1983, pp. 490 sqq. Sur cet aspect du style schönbergien, cf. René Leibowitz, **Schönberg et son école,** Paris, 1947, p. 75.

(4) L'ambiguïté s'accroît encore si l'on analyse l'AS (surtout avec neuvième mineure) en fonction d'une troisième fondamentale possible, à savoir la seconde note à partir du grave (**fa dièse** dans la forme non transposée). En effet l'AS contient trois harmoniques de cette fondamentale : la quinte (**ré bémol = do dièse**), la tierce majeure (**si bémol = la dièse**) et la septième mineure (**mi**); ces trois harmoniques joints à la fondamentale constituent un accord de septième naturelle.

(5) Voir par exemple le passage de **L'Arlésienne** de Bizet cité par Jacques Chailley, **Traité historique d'analyse harmonique,** Paris, Leduc, 1977, p. 69.

(6) Cf. Chailley, **op. cit.**, p. 69.

(7) Cf. Chailley, **op. cit.,** p. 58.

(8) **Traité de l'Harmonie,** Paris, Eschig, 1930, vol. II, pp. 196 sqq.

(9) "The reaction against romanticism", dans **The New Oxford History of Music,** t. X, Londres, Oxford University Press, 1974, p. 136.

(10) Déclaration citée par Manfred Kelkel, **Alexandre Scriabine, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre,** Paris, Champion, 1978.

(11) **Op. cit.,** pp. 33 (III) sqq.

(12) Cf. Chailley, **op. cit.,** pp. 146-149. L'auteur considère de manière pertinente que Schönberg n'a pu parvenir à l'atonalisme qu'au prix d'un effort "pour s'obliger à écrire, contre son instinct, à partir de la pure spéculation, des agrégations non justifiées par leur seule perception" (p. 146). Que l'AS de Scriabine ne puisse aucunement être ainsi qualifié — comme d'aucuns sembleraient implicitement l'admettre —, la présente étude en fournira, espérons-nous, la preuve.

(13) Voir la déclaration reproduite, **op. cit.**, p. 16.

(14) Koechlin, **op. cit.,** p. 202.

(15) L'importance de **Prométhée** comme point de départ du "dernier style" scriabinien est reconnue par Boris de Schloezer (**op. cit.**, p. 40) et Manfred Kelkel, **op. cit.**, p. 12 (III).

(16) **Mort ou transfigurations de l'harmonie,** Paris, P.U.F., 1962, p. 18.

(17) **Op. cit.,** pp. 39 (III) sqq.

(18) Signalons en outre que les "notes ajoutées" qu'emploie Messiaen de préférence sont celles-là même que nous avons appelées "caractéristiques" dans l'AS de Scriabine : la quarte augmentée et la sixte majeure. Cf. Olivier Messiaen, **Technique de mon langage musical,** Paris, Leduc, 1944, pp. 40-42.

L'ENSEMBLE ERWARTUNG

Constitué depuis 1985, l'Ensemble Erwartung est dû à l'heureuse initiative de **Bernard Desgraupes** qui s'est donné pour mission de faire vivre la musique de notre temps. Une quinzaine de musiciens participent à cette formation à "géométrie variable" selon les nomenclatures exigées par les œuvres. Ce sont tous de jeunes musiciens issus du Conservatoire National Supérieur de Paris et, parmi eux, la voix de l'excellent soprano Corinne Laporte.

L'élan de Bernard Desgraupes est assez significatif; il tente de faire partager son désir de découverte en faveur d'œuvres peu ou pas encore connues et de former une nouvelle génération de mélomanes ouverte à différentes esthétiques. Trop d'auditeurs conditionnés par le défaut auditif de ceux qui se contentent d'apprécier seulement ce qu'ils ont l'habitude d'entendre ne témoignent aucune curiosité envers une première audition. Bernard Desgraupes parvient par l'éclectisme de son répertoire à susciter l'esprit de découverte et, par là, sensibiliser de nouveaux publics, jusque là rétiscents face à la musique contemporaine.

Le 5 mai dernier, ce nouvel Ensemble s'est fait entendre à la Société Nationale de Musique dans un programme qui justifie un légitime enthousiasme : **Maurice Emmanuel, Roussel, Ibert, Jean Cras, Louis Durey, Maurice Delage et André Casanova.**

Il convient de saluer l'Ensemble Erwartung et souhaiter que la réalisation des projets de Bernard Desgraupes soit aisée car elle permettra de donner naissance à des œuvres représentatives de notre époque en répondant sans faillir à l'attente de nombreux musiciens.

Pierrette MARI

AVIS ADMINISTRATIFS

■ Convention entre le ministère de l'Education Nationale et le collectif musical (CMR; FNACEM; LFEEP) - B.O. nº 15.

(Centres musicaux ruraux, Fédération nationale d'associations culturelles d'expansion musicale, la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente.)

Il a été convenu et arrêté ce qui suit :

Article premier. — **Objet**

Dans le cadre de la circulaire nº 84-481 du 13.12.84 sur l'aménagement du temps scolaire dans le 1e degré et de la circulaire nº 84-483 du 14.12.84 sur l'éducation musicale à l'école maternelle et élémentaire, une action commune sera menée par le ministère de l'Education nationale et les trois mouvements éducatifs signataires pour la mise en place d'ateliers musicaux à l'école élémentaire.

Art. 2 — **Objectifs et modalités d'action**

Les signataires de cette présente convention s'engagent à susciter, à organiser et à animer un à deux ateliers pilotes par académie pour développer la pratique musicale collective. Ces ateliers ne se substitueront en aucun cas à l'enseignement fondamental et obligatoire de la musique, mais se situeront dans le prolongement et en complément de la démarche d'éducation musicale de l'école élémentaire.

Les actions menées à partir de ces ateliers porteront sur la réalisation de projets qui développeront les activités suivantes :

• réalisations d'activités vocales ou instrumentales (chœurs d'enfants, orchestres d'enfants, ensembles instrumentaux ou vocaux divers...);

• réalisations et productions de spectacles musicaux (conte musical, théâtre musical...);

• activités musicales concertées (écoles et conservatoires de musique, centres culturels, M.J.C...) pour le développement de la pratique musicale amateur;

• activités de recherches et d'expérimentation collective à la découverte de la musique électroacoustique;

• activités de sensibilisation et de pratiques sur les "musiques extraeuropéennes" et sur des formes musicales particulières telles que la musique de jazz, rock...

Art. 3 — **Durée**

La présente convention est conclue pour une durée de trois ans à compter de sa signature. Une réunion annuelle des signataires dans le cadre d'un groupe de pilotage fera le point de l'exécution de la présente convention, coordonnera l'ensemble des opérations et définira les modalités d'action. Ceci fera l'objet éventuel d'avenants qui complèteront la convention chaque année.

Art. 4 — **Groupe de pilotage**

Un groupe restreint composé de deux représentants du ministère de l'Education nationale et d'un représentant de chacun des trois mouvements signataires :

a) organisera et contrôlera l'ensemble des actions menées dans le cadre de cette convention;

b) choisira et déterminera les ateliers pilotes dans les régions en fonction des critères définis dans l'annexe de cette convention;

c) mettra en place un dispositif léger de suivi et d'évaluation dans les régions appelé "groupes régionaux" avec les partenaires concernés au rang desquels figureront les enseignants volontaires responsables des ateliers. Ces évaluations serviront de base de travail et de réflexion au groupe de pilotage;

d) effectuera le compte rendu pédagogique et financier chaque année de la présente convention.

Art. 5 — **Financement**

Le financement des actions sera assuré par les signataires de cette convention à partir d'une contribution financière du ministère de l'Education nationale.

Cette subvention servira à dégager les moyens financiers qui permettront :

1. — d'assurer les frais de fonctionnement des groupes régionaux pour le suivi et l'évaluation des activités des ateliers musicaux ;

2. — d'assurer les frais de fonctionnement du groupe de pilotage national ;

3. — de prendre en charge les frais des trois organisations signataires, occasionnés par la réalisation de cette présente convention ;

4. — de permettre l'incitation à la création d'ateliers musicaux ;

5. — d'aider à l'achat de matériel musical pour la réalisation d'activités musicales spécifiques.

Le ministère de l'Education nationale et les signataires de cette convention apporteront en outre une mobilisation de leurs services et de leurs personnels pour l'exécution des objectifs de cette convention.

Art. 6 — **Diffusion**

Le ministère de l'Education nationale s'engage à publier et à diffuser la présente convention à tous ses services nationaux, rectoraux et départementaux.

Les trois mouvements complémentaires signataires s'engagent également à diffuser et à faire connaître cette convention et les résultats de son application auprès des différents médias audiovisuels, presses écrite et parlée, existants.

AVIS ADMINISTRATIFS

B.O. nº 19 (15 mai 1986)

■ Vacance de poste

Un poste de conseiller pédagogique pour l'enseignement musical sera vacant à compter de la rentrée de l'année scolaire 1986-1987 - (Direction de l'Enseignement français en Allemagne)

La résidence administrative du conseiller est fixée obligatoirement à Baden-Baden.
Son activité s'étend sur l'ensemble des écoles maternelles et élémentaires relevant de la direction de l'Enseignement français en Allemagne; il est donc amené à effectuer de nombreux et longs déplacements.
Cet emploi sera confié de préférence à un maître possédant déjà une expérience certaine dans les domaines de la pratique et de l'animation musicales et qui puisse faire preuve de disponibilité.
Les personnels intéressés sont invités à adresser leur candidature d'urgence dès parution du présent communiqué au directeur de l'Enseignement français en Allemagne, secteur postal 69 534.
Les instructions relatives à la constitution de leur dossier leur seront transmises par retour du courrier.

B.O. nº 20 (22 mai 1986)

■ Epreuve facultative d'éducation musicale au baccalauréat de l'enseignement du second degré

R.L.R. : 544-0 a
Arrêté du 7 mai 1986

Article premier. — Le paragraphe 4 de l'article 2 de l'arrêté du 16 mai 1980 susvisé est abrogé et remplacé par les dispositions suivantes :

4) Une interrogation d'histoire de la musique portant sur une liste de trois œuvres de formes, d'époques et de genres différents. Ces trois œuvres sont fixées chaque année par le ministre de l'Education nationale.

Art. 2. — L'article 3 de l'arrêté du 16 mai 1980 susvisé est abrogé et remplacé par les dispositions suivantes :

La valeur de l'épreuve est exprimée par une note variant de 0 à 20 et répartie comme suit :
— exercices d'écoute .... 7 points
— exercices de solfège .... 3 points
— épreuve instrumentale ou vocale ...... 3 points
— interrogation d'histoire de la musique ... 7 points

Art. 3. — Les dispositions du présent arrêté entreront en vigueur à la session normale de 1987.

■ Modification de la circulaire nº 80-304 du 11 juillet 1980 relative à l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien, toutes séries, excepté F11 et F11', Musique, options instrument et danse. Session 1987.

Texte adressé aux recteurs, aux inspecteurs d'académie et aux chefs d'établissements.

Le chapitre IV — Histoire de la musique — de la circulaire nº 80-304 du 11 juillet 1980 susvisée est modifié ainsi qu'il suit :

L'interrogation d'histoire de la musique doit s'efforcer de déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres musicales. La préparation bannira donc toute étude abstraite, la récitation d'un manuel ou d'un cours ne présentant aucun intérêt, mais s'attachera à la pénétration réelle et concrète d'une partition, au contact direct avec la matière musicale.

C'est autour d'un texte que doit s'organiser cette interrogation qui reste forcément très élémentaire, et évite toute érudition prétentieuse et toute analyse musicale trop savante.

Le programme comporte trois œuvres, d'auteurs, de genres et d'époques différents, imposées chaque année sur le plan national par circulaire du ministre de l'Education nationale. Les œuvres peuvent appartenir à n'importe quelle période ou civilisation.

Le candidat disposera de dix minutes environ pour répondre aux questions posées par l'examinateur.

Cette partie de l'épreuve permet, en effet, de compléter les informations données par les exercices précédents sur les connaissances et la sensibilité artistique des candidats.

Chaque commission disposera d'un piano, d'un électrophone ou d'un magnétophone, de l'enregistrement des œuvres imposées et des partitions correspondantes.

L'examinateur n'aura pas à demander un exposé au candidat, ni à s'assurer de ses connaissances quant à la théorie musicale ou à l'harmonie, ni à l'interroger sur l'histoire générale de la musique. Il doit se borner à poser une séire de questions élémentaires pouvant porter sur :

a) Le compositeur

Dates, éléments biographiques essentiels à la compréhension de l'œuvre (se rappeler toujours que la biographie ne constitue qu'une partie très accessoire de l'histoire de la musique).

b) L'œuvre

Date, genre, caractère, structure, reconnaissance des thèmes les plus caractéristiques et les plus facile-

ment identifiables (joués au piano par l'examinateur, ou donnés à l'électrophone). Bien entendu, il ne peut être exigé des élèves qu'ils aient retenu tous les thèmes d'une partition. Suivant le niveau du candidat, quelques questions simples peuvent être posées sur les divers éléments du style : inspiration mélodique, écriture harmonique, instrumentation.

c) L'époque

Tendances générales des arts et de la littérature; place et influence du musicien. Eviter toutefois les problèmes d'esthétiques trop complexes et les questions touchant à l'histoire de la civilisation qui exigent une très vaste érudition.

Rappelons que la valeur de l'épreuve est exprimée par une note globale variant de 0 à 20. La répartition des points doit être ainsi établie :

— exercices d'écoute notés	de 0 à 7
— exercices de solfège notés	de 0 à 3
— épreuve instrumentale ou vocale notée	de 0 à 3
— interrogation d'histoire de la musique notée	de 0 à 7

Sans faire preuve d'une excessive générosité, la plus grande bienveillance s'impose sur l'ensemble des options. Encore une fois, il ne s'agit pas uniquement de vérifier les connaissances musicales du candidat et de sanctionner sa mémoire, mais de découvrir ses qualités d'esprit, son intelligence, sa sensibilité et son sens artistique.

B.O. nº 21 (29 mai 1986)

■ Programme du concours de recrutement d'élèves-instituteurs pour la session 1986

Epreuve d'admission - Musique

a) Les timbres (corps sonores, instruments, voix).

b) Les possibilités expressives de la voix.

c) Choix, à établir par le candidat, de quatre œuvres qui peuvent appartenir à des époques et des styles très différents (musiques savantes, anciennes, modernes, musiques populaires, jazz, variétés, musiques de film, musiques extra-européennes).

— Quelques **titres, diplômes** et **qualifications** requis des candidats au concours de recrutement d'élèves instituteurs.

24. - Certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral (première partie).

29. - Certificat d'aptitude au professorat d'enseignement musical des écoles de la ville de Paris (première partie).

(Suite page 38)

EXAMENS et CONCOURS

CONCOURS DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS DE MUSIQUE

Ville de Paris - Session 1986

Epreuve A

Education générale et esthétique : durée : 4 h - cœfficient : 2

Sujet

En vous appuyant sur la chanson française d'hier et d'aujourd'hui et sur les mélodies des grands maîtres, montrer comment l'Enseignement Musical peut favoriser l'apprentissage et la connaissance de la langue française et éveiller chez l'enfant une sensibilité poétique.

Epreuve B 1

Histoire de la Musique : durée : 3 h - cœfficient : 2

Sujet

Comment la polyphonie vocale a-t-elle donné naissance à l'Opéra ?

Epreuve B 2

Reconnaissance d'œuvres

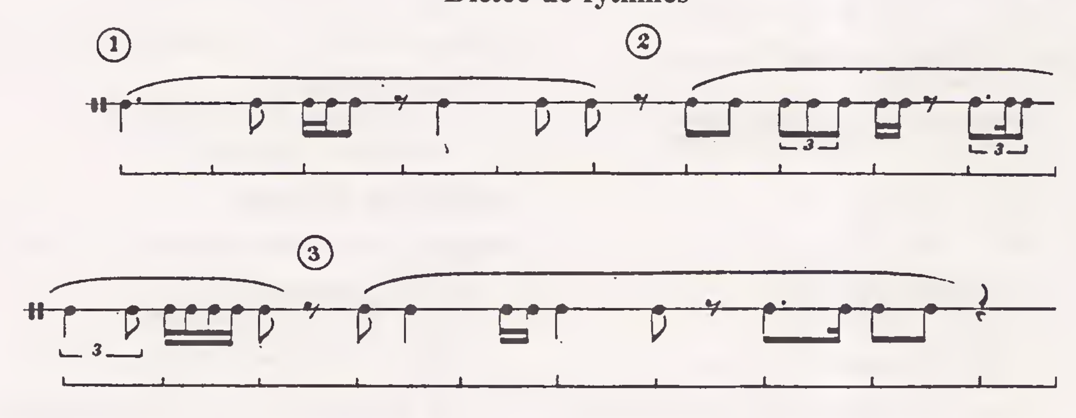
I - Symphonie pour instruments à vents (début) — STRAVINSKY

II - Le Marteau sans Maître (IX Bel Edifice et les pressentiments double) — BOULEZ

III - La fabrica illuminata (début) — NONO

IV - "A la mémoire des victimes d'Hiroshima" Thrène pour 52 instruments — PENDERECKI

Dictée de rythmes




Dictée d'accords à chiffrer
5
6
+4
6
6 4
6 5
6
7
ou +6 5
7 +
Dictée mélodique polyphonique
1
2
3
4
5
6
7

4 mélodies à déchiffrer avec paroles

1. La galère

Paroles de
Simone Dufay

Quand va la ga-lèr' à la mer Et quand va sur la mer Le so-leil ou bien le vent, — Plus

près de nous sont les En-fers, Plus loin s'en va la terr' Et plus long est le temps. — Pour

pri – er Dieu le — Pè — re, Il ne rest' au ga-lé - rien — Pas

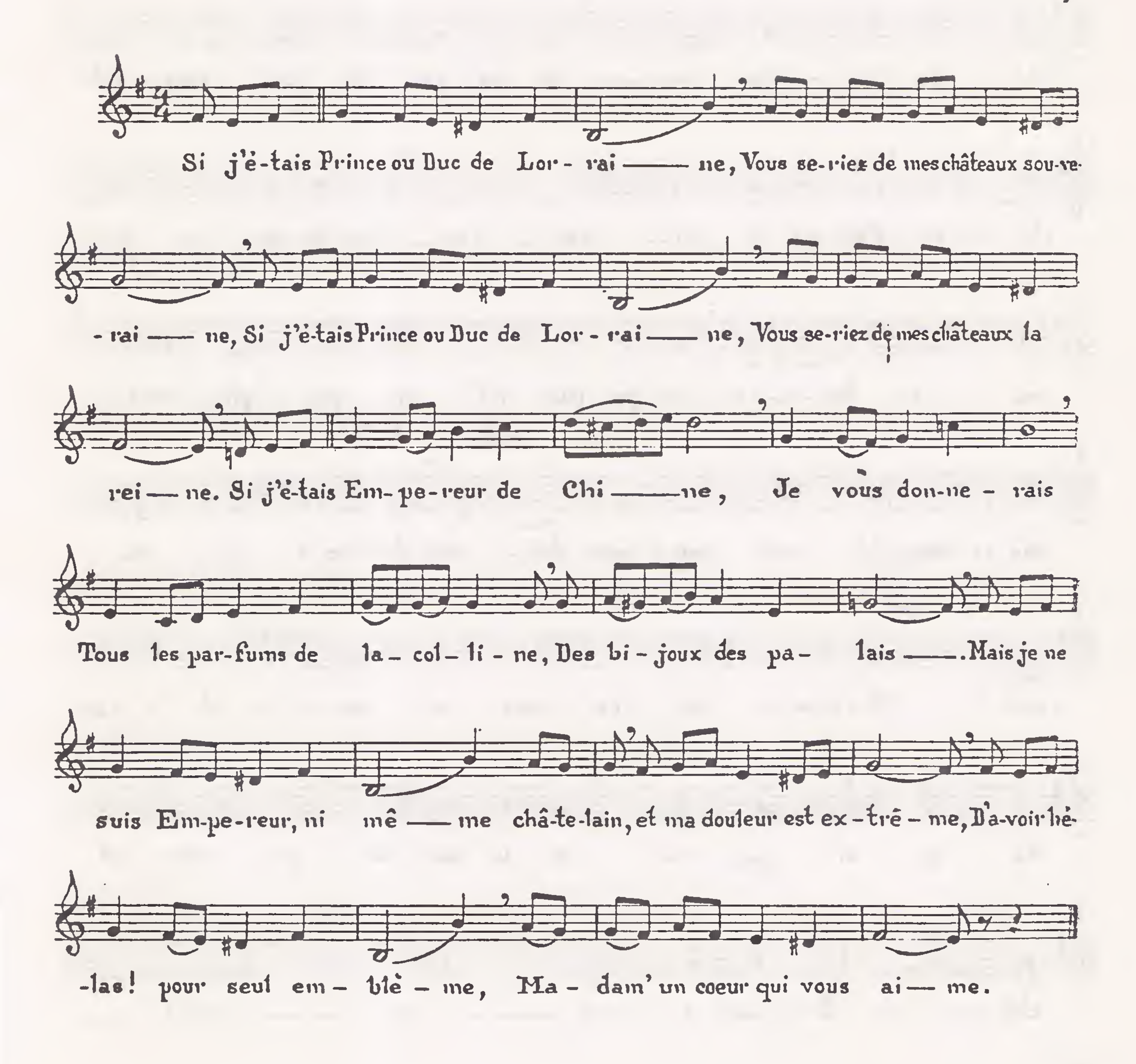
mê — me ses — deux mains, mon frère, Pas mê — me ses — deux mains. — Quand

va la ga-lèr' à la mer Et quand va sur la mer Le so-leil ou bien la nuit, — Plus

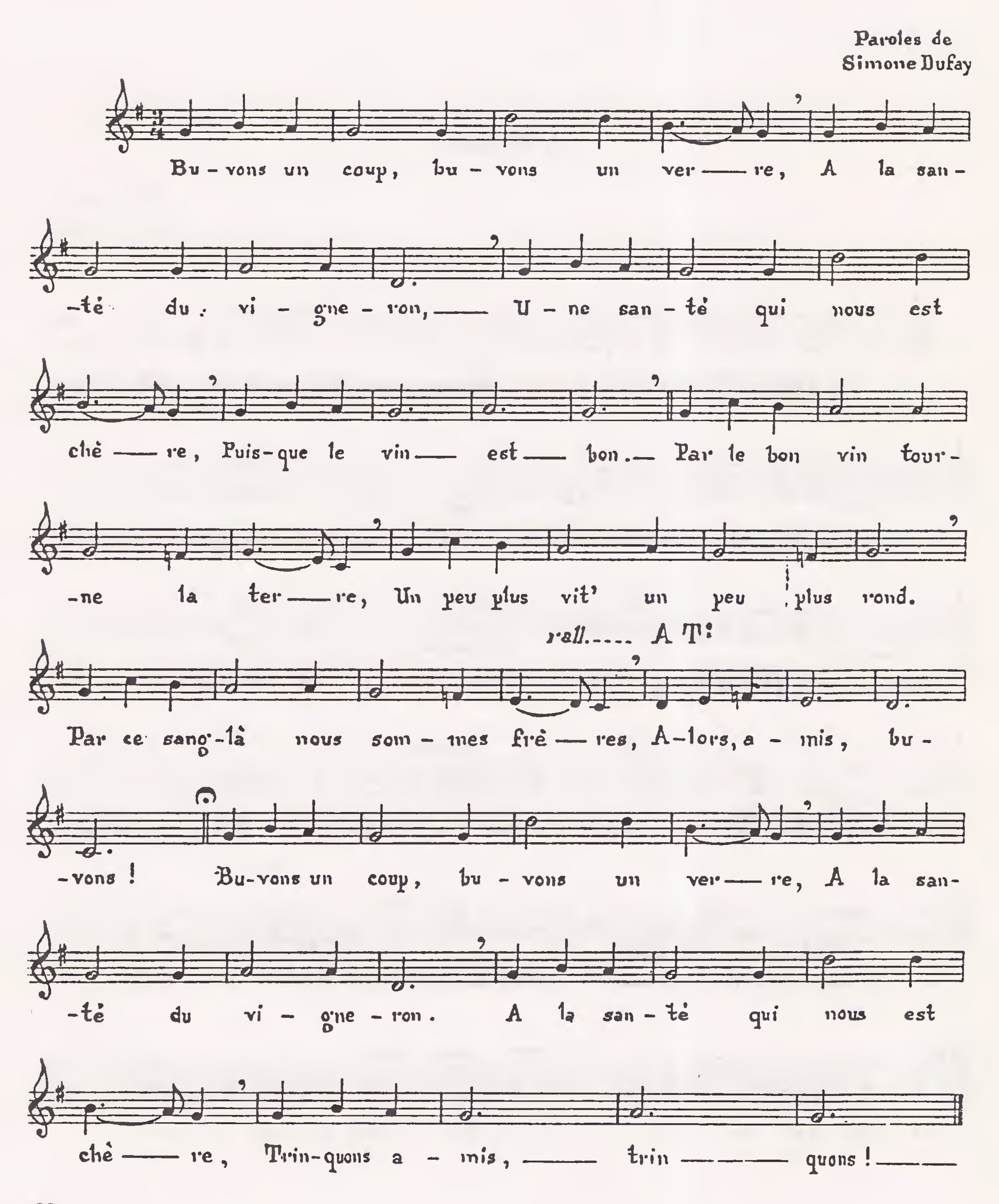
près de nous sont les En - fers Plus loin s'en va la terr' Et si loin le pa - ys. —

2. Si j'étais...

Paroles de
Simone Dufay



3. Chanson à boire



4. Quand va le guerrier...



AVIS ADMINISTRATIFS

(Suite de la page 31)

119. - Lauréat d'un conservatoire national supérieur de musique, d'un conservatoire national de région ou d'une école nationale de musique (sous réserve de la possession du baccalauréat).

— Premier et deuxième prix d'un conservatoire national supérieur de musique;

— Première médaille de solfège d'un conservatoire national supérieur de musique;

— Premier et deuxième prix des conservatoires nationaux et de région;

— Premier et deuxième prix des écoles nationales de musique;

Médaille d'or et prix d'excellence des conservatoires nationaux de région;

— Médaille d'or et prix d'excellence des écoles nationales de musique;

— Première médaille de solfège des conservatoires nationaux de région;

— Première médaille de solfège des écoles nationales de musique.

120. - Licence.

121. - Maîtrise.

SCHUBERT... errata,

"Tristan und Isolde", "Alfonso und Estrella", le **und** allemand se traduit en français par "et" : *conjonction de coordination,* nul n'en ignore... pas même les rédacteurs de l'Education Musicale, pas même la rédaction qui pourtant laissa passer la faute. Ainsi page 7 du n° 328 de Mai 1986 **"Der Tod und das Mädchen"** devint "La Mort *de* la Jeune fille" et non "La Mort **et** la Jeune fille" ou plus simplement "La Jeune fille et La Mort" dans l'article que lui avait consacré Micheline Lalaux-Peyrot. Nos excuses.

LA REDACTION

Pierrette BEUTTER

L'ENSEIGNEMENT DU PIANO*

Moyen d'éducation musicale et humaine

Les improvisations rythmiques en position assise

L'instrument ayant été découvert, l'enfant doit maintenant s'asseoir devant le piano. Tous les pédagogues s'accordent pour mentionner que le siège situé au centre du clavier, doit être à une hauteur permettant aux mains de reposer sans effort sur le clavier, ce qui nécessite que le coude soit au niveau des touches, de même que l'éloignement doit permettre l'aisance des déplacements et l'impulsion donnée par le buste à l'enfoncement des touches. Il est indispensable de trouver le juste équilibre pour être à l'aise pour jouer du piano. Les deux pieds reposent à terre devant soi afin de servir de point d'appui lorsque l'on se penche en avant, un petit tabouret contre les pédales est utile pour les jambes trop courtes afin d'éviter qu'elles pendent dans le vide. Aidé du professeur l'élève cherche la bonne hauteur et l'éloignement du siège. En position assise, les deux mains posées sur le clavier il règlera la hauteur du siège en fonction de celle du coude par rapport au clavier. Dans le but de trouver la bonne distance, il effectuera de rapides déplacements sur le clavier de gauche à droite et inversement, en enfonçant toutes les touches avec la main entière afin de sentir les trois points d'appui principaux : les fesses (attention à la mauvaise habitude de se renverser en arrière résultant des sièges à dossier sur lesquels on s'appuie), les pieds et le fond du clavier.

Les improvisations rythmiques sur un doigt et une note seront alors reprises. Dans la mesure du possible elles s'effectueront dans un enchaînement régulier entre la main droite et la main gauche; un balancement corporel est idéal pour vivre son propre tempo, mais il est souvent très difficile si ce n'est impossible de l'obtenir dans les débuts. Peu importe les acquisitions se font toujours lentement.

Le principe des rythmes improvisés dans un but à la fois rythmique et moteur va suivre une progression. Le rythme, stimulateur d'énergie musculaire, favorise l'agilité, d'autre part outre le sens de l'espace sur le clavier, le choix des doigts permet leur prise de conscience en fonction de la note isolée et des intervalles. Ainsi les secondes seront jouées mélodiquement sur un rythme choisi par l'élève. S'il a des difficultés, l'intervention du professeur peut l'aider et susciter son imagination, ce qui n'est pas non plus négligeable. Par exemple do-ré seront joués par le 1er et le 2e doigts, alternativement par la main droite et la main gauche. Il est important de faire remarquer que le do est joué par le 1er doigt à la main droite et le 2e à la main gauche, le ré par le 2e à la main droite et le pouce à la main gauche, toujours dans l'intention d'insister sur l'ordre inverse des doigts entre les deux mains. Il en sera de même pour deux autres notes et deux autres doigts sur des rythmes différents. On fera de même sur les tierces, quartes et quintes qui seront abordées au fur et à mesure des leçons. Pour les enfants il est prudent de se limiter à un intervalle par leçon. D'un rythme sur deux notes, on passera au motif mélodique sur cinq notes selon les mêmes principes. Ce principe pourra s'appliquer très progressivement dans toutes les positions majeures et mineures. L'élève frappe un rythme toujours de sa propre invention, puis il le reproduit en utilisant les cinq notes de la position choisie. Il recherchera une ordonnance de notes qu'il maintiendra dans son rythme exact en les enchaînant entre la main droite et la main gauche, tout en alternant l'exécution du motif entre la main droitre et la main gauche sur toute l'étendue du clavier, il chantera les notes. Le tableau ci-contre donne un aperçu de la progression qui peut être suivie, étant entendu qu'il s'agit de simples exemples qui n'ont aucun caractère définitif, à chacun de trouver ses rythmes, notes, motifs etc.

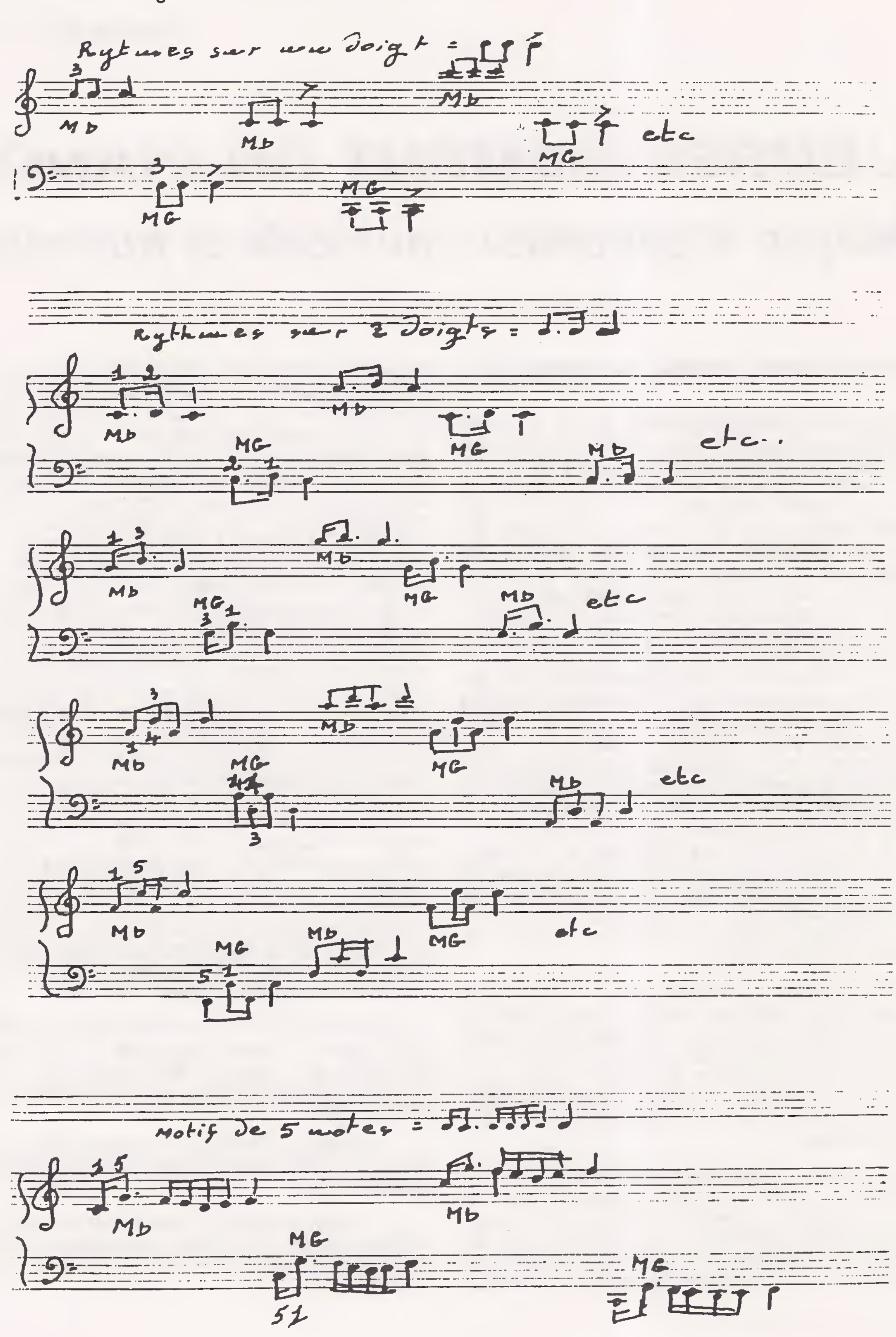
Outre l'improvisation très rudimentaire qui chez certains enfants, suscite l'improvisation au piano en dehors de leurs leçons, d'après ce que m'ont dit des parents, plusieurs éléments sont réunis dans ces simples exercices.

1) L'impulsion rythmique et sa mémorisation, dans le sens de la motricité qui, comme nous l'avons déjà dit, favorise l'agilité.

2) La forme musicale à l'état embryonnaire qui part du choc rythmique vécu dans une pulsation personnelle au moyen du balancement entre la main droite et la main gauche.

* Voir l'Education Musicale n° 328.

3) L'ordonnance des doigts en fonction des notes et des touches.



4) La transposition en passant d'une position à une autre nécessitant l'utilisation du dièze et du bémol, par exemple pour Ré Majeur et Fa Majeur.

Plus tard, lorsque la main sera bien stabilisée sur les touches, ce qui permettra d'aborder les gammes, les mêmes exercices pourront être pratiqués en partant successivement de chaque note de la gamme.

En montant :



En descendant :



Chanter les notes du motif de 5 notes est utile pour l'automatisme des noms de notes et surtout pour vivre la synthèse rythme et mélodie.

Il faut éviter dans les improvisations rythmiques l'intervention de l'intelligence qui mène l'élève à compter le nombre de "frappés" au détriment du sens du motif rythmique, de sa plasticité. Dans la mesure du possible, par une juste attitude rythmique, le professeur doit le guider pour qu'il découvre l'élément vital du fonctionnement rythmique.

"Plusieurs conceptions du rythme font abstraction de l'instinct. Or, c'est cet instinct vivant, naturel, qu'il faut éveiller, préserver, développer chez le débutant et chez tout élève. Le vrai rythme est inné et il est, en fait présent dans tout être humain normal. La marche, la respiration, le battement du pouls, les mouvements plus subtils provoqués par des réactions émotives, par des pensées, tous ces mouvements sont instinctifs; et c'est à ces mouvements que l'éducateur doit faire appel pour obtenir de l'enfant, de l'élève, du virtuose, le vrai rythme vivant, intérieur, créateur dans le plein sens du terme" (E. Willems op. cit. p. 18)

"... Nous insistons encore sur la nécessité d'unir continuellement le rythme à la vie. Même un rythme mesuré, régulier, ne doit pas être envisagé comme un mouvement mécanique, mathématique, ou comme la réalisation d'un concept, mais comme un mouvement naturel, vivant. C'est d'une importance capitale, puisque c'est le rythme qui donne forme à la musique, tout comme le tronc et les branches la donnent à l'arbre". (E. Willems id. p. 26)

Le tronc et les racines font pousser régulièrement la plante, ils peuvent être comparés au tempo général, ou plus précisément à la pulsation qui anime l'œuvre musicale, les branches étant les formules rythmiques.

Ernest Ansermet dans son livre "Les fondements de la musique dans la conscience humaine" rejoint les mêmes conceptions. Il distingue le "tempo existentiel" en rapport avec le pouls, du tempo mélodique de nature pneumatique. Cette pulsation existentielle est intégrée par tout le corps dans les balancements de droite à gauche, ainsi que le tempo mélodique en chantant, par le moyen du souffle. Il est possible ainsi de pénétrer dans la racine même de la forme musicale, sans qu'il en soit question intellectuellement, l'analyse se faisant par ailleurs avec la lecture; celle-ci sera facilitée par le fonctionnement rythmique et mélodique.

Les balancements sont également facteur d'un bon équilibre par les mouvements qu'ils impriment aux liquides des canaux semi-circulaires situés entre l'oreille interne, ceux-ci étant les organes de l'équilibre. Le professeur Tomatis remarque l'influence du rythme musical sur la mécanique des fluides du labyrinthe membraneux qui donnent alors une conscience de l'image corporelle ressentie par le système nerveux central. Ainsi s'équilibre naturellement la latéralisation gauche-droite si fondamentale dans le jeu du piano.

III - L'enfoncement des touches - L'audition et le rythme

F. Liszt lui-même a dit qu'on ne joue pas du piano seulement avec ses doigts, mais avec tout son corps. L'enfant naturellement agit avec son être total aussi est-il facile de lui faire comprendre et vivre cette base du jeu du piano. Le même exercice devra être effectué aussi par les adolescents et les adultes, mais dans des conditions de réalisation souvent plus difficiles.

Les mains posées sur le clavier, naturellement, sans enfoncer les touches, l'élève se penche en avant, il constate alors qu'il doit faire un effort pour ne pas enfoncer les touches. Prenant alors conscience que l'enfoncement des touches ne vient pas uniquement des doigts, mais également de l'impulsion du corps, en se penchant de nouveau en avant il laisse toutes les touches s'enfoncer, le professeur lui demande d'écouter la résonance du piano et d'en apprécier la qualité. Puis le même exercice sera effectué sur chaque doigt l'un après l'autre, aux mains séparées. La résonance de chaque note sera écoutée puis chantée. On attachera beaucoup d'importance à la justesse du chant, il faudra pour certains élèves plusieurs mois pour que la note soit chantée juste. Il faut également veiller à la sensation du doigt qui enfonce la touche, les deux mains allant en sens inverse, il est prudent de persévérer quelques semaines aux mains séparées afin de mieux surveiller les positions et stabilités des mains. Les mains, ou la main, reposeront le plus naturellement possible sur les touches, chaque doigt étant sur la touche auquel il correspond, au début en position de Do majeur, celle de toutes les méthodes pour débutants.

L'attention se fixera plutôt sur une impression d'équilibre que sur l'idée d'une position déterminée, ce qui risque d'occasionner des crispations, donc l'inverse du résultat recherché. Au cas où l'élève n'arriverait pas à poser sa main naturellement, ce qui est rare, laisser pendre le bras le long du corps, observer la position de la main pendant dans le prolongement du bras, montrer qu'elle peut se poser sur les touches grâce à l'articulation du coude, sans altérer sa position d'aucune façon.

Les doigts ayant enfoncé les touches l'une après l'autre, les cinq notes doivent s'enchaîner mélodiquement afin de produire le "jeu legato". Ici intervient le principe de balance, balançoire ou transfert du poids d'une touche à l'autre. On bascule d'un doigt à l'autre, si le mouvement est effectué correctement, la touche précédente se relève d'elle-même. On veillera à ce que les doigts soient maintenus sur les touches sans les enfoncer. Il est évident que plusieurs semaines seront nécessaires pour obtenir un résultat satisfaisant. Par contre dès que les doigts restent à peu près en place, ces deux exercices se feront les deux mains ensemble, en jouant les mêmes notes afin de pouvoir les chanter.

La position assise au piano, le buste légèrement incliné en avant, n'est pas sans rapport avec la posture d'écoute conseillée par Tomatis pour le développement de l'audition prise dans son sens le plus large afin d'augmenter la réceptivité au monde extérieur, la sensibilité au son. Selon Tomatis nous devons être une véritable "antenne" par laquelle passent toutes les vibrations. L'oreille n'est pas seulement l'organe de l'ouïe, mais également celui de l'équilibre, elle est reliée à celui du langage, d'où l'importance de la relation chant-audition. Le locuteur ou le chanteur commence par écouter intérieurement ce qu'il dira ou chantera, c'est ainsi qu'il peut mesurer le rythme et l'intensité de la phrase. Cette faculté provient de la liaison entre le bloc marteau-enclume et le maxillaire inférieur. Il semble alors logique d'envisager que si le pianiste a chanté ou chante ce qu'il joue, il l'a entendu auparavant; il acquiert ainsi l'audition intérieure, il vit affectivement la mélodie ayant participé activement à son mouvement sonore. La position d'écoute préconisée par Tomatis, demande au sujet d'être assis, le dos droit, la tête légèrement penchée en avant. Elle favorise, toujours selon lui, la mise en place de la vésicule labyrinthique et donc son activité ainsi que celle des canaux semi-circulaires, elle influence également le rythme respiratoire lors de l'audition d'une œuvre musicale.

Le docteur Paul Chauchard confirme ce pouvoir équilibrant d'une bonne audition : "Même peu intense, un son peut être désagréable pour les fatigués; si au lieu de le subir et d'en faire un facteur d'énervement des centres régulateurs, on l'accueille en l'écoutant consciemment, au lieu de déséquilibrer les centres de base, sa prise en charge cérébrale en fait un facteur d'apaisement suivant le même principe qui supprime la douleur subie de l'accouchement quand la femme utilise les messages de son corps par une action efficace de détente et de régulation respiratoire."

"Apprendre à écouter par une bonne audition, c'est en s'équilibrant apprendre à s'équilibrer". (1)

L'audition, comme stimulant moteur, comme facteur de développement et de réceptivité de la sensibilité, préside au jeu du piano comme à celui de tous les instruments de musique. "Entendre c'est plonger le corps dans un bain sonore, et écouter c'est offrir la vésicule corporelle pour capter consciemment tous les bruits manifestés dans le monde environnant jusqu'à en décrypter le sens, le geste postural et les mouvements associés inhérents à la dynamique sous-jacente". (Tomatis).

L'enchaînement des rythmes alternés entre chaque main, la pression imprimée aux touches, provoquent deux balancements différents : le premier de gauche à droite, le deuxième d'avant en arrière. Reliés au chant et à l'audition ils sont facteur d'équilibre, d'"harmonie" de l'être. Marie-Louise Aucher donne une explication du bienfait de cette action en se référant à Marcel Jousse : "L'intégration d'une vérité à comprendre et à retenir par le souvenir est donc un perpétuel va-et-vient entre les attributions des deux zones cérébrales et de leur prolongement dans l'équilibre du corps. Cet aller et retour, ce va-et-vient est aidé physiquement par le balancement du corps de droite à gauche, et de gauche à droite, surtout lorsque la verbalisation de la parole conditionne son débit, et sa logique par rapport au rythme."

"... Après l'intégration, vient l'action, le jaillissement, et nous la sentons se construire sur un élan qui provoque un mouvement de l'arrière vers l'avant". (Marie-Louis Aucher : Les plans d'expression : p. 65-66).

Le piano ne favoriserait-il pas l'équilibre ? M. L. Aucher donne également la réponse : "Ce sens de l'équilibre nait de la jonction des sensations enregistrées par notre oreille interne avec celles que nos bras lui apportent comme un surcroît d'information. En effet, les nerfs des bras enregistrent les informations tactiles et spartiales, et les marient aux sons perçus par l'oreille. Les vertèbres cervicales sont le point d'intersection des deux radars que sont nos bras. Notre équilibre vient de la réunion intime de ces sensations différentes." (op. cit. p. 91-92). Il est incontestable qu'au piano l'écoute est en rapport étroit avec le contact des doigts sur le clavier, donc avec les sensations tactiles. Le sens spatial se développe à l'aide des mouvements des bras provoqués par les déplacements sur le clavier commandés par la musique, pour le débutant en une préparation donnée par les rythmes alternant entre les deux mains qui se déplacent sur toute l'étendue du clavier.

(A suivre)

LA CHANSON TRADITIONNELLE BRESILIENNE

Par **Léa VINOCUR FREITAG**
Professeur à l'Ecole des Arts et Communications
de l'Université de São Paulo

Le processus de brassage des races dans la culture brésilienne se reflète également dans la musique, où le Noir a pris une place très importante. Avec son "lundu", se raffinant, "il envahit sans y avoir été convié la fête du Blanc". Et il remodèle la "modinha" de celui-ci.

Aspects des Relations Raciales

Maison de maître et case d'esclaves, patron et serviteur, salon et peuple, blanc et noir, poésie noble et instinct sont les pôles opposés à l'essence de la Modinha et celle du Lundu.

Selon le musicologue Mozart de Araùjo, : "Nés dans des milieux opposés — elle, dame de cour et lui négrillon du quartier des esclaves — Modinha et Lundu, malgré l'antagonisme social de leurs origines, présentent des parentés historiques si étroites, et se sont développés en si étroite compagnie au sein de la "société brésilienne" qu'à certaines époques, et notamment dans la dernière décennie du XVIIIe siècle, bien des modinhas étaient pratiquement des lundus. Et bien des lundus étaient presque des modas ou modinhas".

Pour comprendre cette évolution, nous devons nous reporter au XVIe siècle et à la période coloniale, durant lesquels trois peuplements se sont approchés physiquement et de ces rapprochement résultèrent des échanges culturels : l'indigène mongoloïde, le portugais blanc et l'africain noir.

Dès le XVIIe siècle, les relations raciales ont attiré l'attention, et le jésuite Antonil, suggère au blanc de prendre un intérêt bienveillant pour les fêtes des Noirs. Le propos de l'auteur témoigne bien des relations entre maîtres et esclaves au XVIIe siècle et au début du XVIIIe, quand le loisir était donné en récompense du travail continu. De ces loisirs naquirent des activités artistiques populaires, bientôt appréciées par les maîtres.

Au XXe siècle, dans les années 40, l'anthropologue Artur Ramos dénonçait une véritable "conspiration du silence", l'absence d'études sur le Noir du Brésil. Ce fut la période des essais historico-sociologiques, parmi lesquels se remarquent ceux d'Oliveira Vianna, Gilberto Freyre et Arthur Ramos.

Mário de Andrade dans son article "Cândido Ináco e o Lundu" aborde le sujet essentiel des relations raciales et de la formation de la nationalité. Il a su déterminer à quelle étape la dynamique sociale de la modinha et du Lundu reflète les grandes transformations structurales d'une société esclavagiste.

De fait, il y a une discrimination raciale relative à la structure sociale, et l'esclavage, restreint la liberté de transmission de tout le bagage culturel noir. M. Diegues Jr. s'en rapporte à la thèse hardie de Nabuco : c'est l'esclave et non le nègre qui transmit l'influence africaine dans la culture brésilienne. "Et comme l'africain esclave était identifié au noir, la présence culturelle et non seulement physique de l'élément africain parmi nous s'est caractérisée comme nègre ou négro-africaine". Cet auteur étend cette situation aux mulâtres : "sous un régime d'esclavage, et en tant qu'esclaves, leur culture fut conditionnée, et limitée leur liberté de transmettre toute leur culture. Ce que nous avons reçu d'eux demeura toujours limité par cette restriction de leur liberté. Leur situation d'esclaves à l'intérieur du système de l'esclavage en vigueur, détermina notre formation".

Mario de Andrade, dans son livre "Cândida Inácio de Silva e o Lundu" conclut qu'il "... y avait un problème noir dans la société brésilienne, aussi bien à l'époque coloniale que sous l'Empire, bien qu'il n'ait jamais atteint l'infamie d'une division raciale...".

De fait, "la société brésilienne, jusqu'à une époque avancée du XIXe siècle se montra imperméable à l'influence négro-africaine, aussi bien en musique qu'en poésie ou danse quoique beaucoup moins dans les coutumes et traditions matérielles". De là le long cheminement de la complexité des relations d'interpénétration dans le domaine musical.

2 - La dynamique sociale de la Modinha et du Lundu

Le passage d'une muse à l'autre, l'annonce du métissage et l'idéal blanc, obéissaient initialement à la dualité Maison de maître et case d'esclave, avec ce que celà sous entend de paternalisme dans les relations entre les sexes et les groupes sociaux et raciaux : d'un côté, la blanche idéalisée et sublimée, de l'autre, la noire sensuelle et esclave. Entre les deux, la mulâtresse, symbole du métissage, et la quarterone, idéal romantique de l'inspiratrice brésilienne. Dans la documentation connue, la "modinha" aristocratique ne fait jamais allusion à la négresse ou à la mulâtresse : c'est le thème spécifique du "lundu".

La modinha courtoise traverse les époques et les modes, de la rigueur classique aux débordements romantiques, traduisant un style de vie pour, plus tard, descendre dans la rue. Quant au lundu, se raffinant, "il envahit sans y avoir été convié la fête du Blanc", forçant l'indifférence feinte des classes dominantes..."

De fait, en dépit de "l'antagonisme social de leurs origines", la modinha se popularisa et le lundu gagna ses titres de noblesse; au Brésil, la musique se manifesta comme un phénomène à la fois culturel et d'intégration.

L'analyse des constantes brésiliennes et la transcription du lundu "Lá no Largo da Sé" ("Là sur la place de la Cathédrale"), fournissent une documentation précieuse au chercheur.

La Musique

Composé en 1834, "Lá no Largo da Sé" critique ironiquement la spéculation (commerciale) et Mario de Andrade suggère que le texte fut purement et simplement recueilli de la voix populaire; ce serait un "chant de contestation".

Gilberto Freyre considère comme "un phénomène spécifique des années 1830 brésiliennes qui s'accentuera avec la campagne pour l'abolition de l'esclavage" cette cassure de l'équilibre traditionnel de la prédominence quasi absolu des maîtres d'esclaves sur les autres classes de la Société : c'est le début de l'ascension sociale, avec d'autres facteurs, d'une nouvelle aristocratie de docteurs et de bacheliers qui apparait, facilitant la promotion du mulâtre. Dans sa marginalisation psycho-sociale celui-ci est devenu nationaliste dans ses créations musicales dans un effort d'intégration à la Société globalement considérée.

L'œuvre exprime les transformations structurales de la société brésilienne, ce qui lui donne la valeur historique de constituer un repère, un symbole et un reflet des transformations sociales.

"Lá no Largo da Sé" transcende classe et race; il n'est spécifiquement ni blanc ni noir : il est national. Il diffère dans son esprit du "lundu de Salão" joué ou accompagné au clavecin contenu dans les "Modinhas Impériales", qui est mozartien, comporte des syncopes, mais n'est rien de plus qu'une œuvrette aristocratique.

3 - La muse et sa transformation

3.1 - La femme blanche : la séquestration de la dame absente

La nostalgie d'un peuple de navigateurs a laissé une couleur de regret, d'absence et de sublimation dans la modinha brésilienne. La sensualité esclave autorisée à l'indienne, à la négresse et à la mulâtresse, et permise à l'homme blanc dans ses amours d'occasion ne compensait pas, sans doute, le souvenir inconscient de son épouse, son égale, demeurée au delà des mers.

La muse blanche est noble, lointaine et inaccessible, et se rencontre fréquemment dans la modinha et dans la chanson brésilienne.

La modinha des salons, aristocratique, à l'érotisme adouci, chante la muse blanche, exprimant tout un style de vie. Les salons accueilleront cette forme musicale que Mario de Andrade considère comme "un méli-mélo d'éléments les plus divers" conjugués avec l'idéal de douceur.

3.2. - La femme noire.

La femme noire est chantée par l'homme blanc malgré la charge de préjugés dont elle est victime. Maints exemples sont rencontrés dans la modinha, le lundu et la chula.

3.3 - La mulâtresse et la quarterone

"On sait qu'elle est devenue le vrai symbole de la beauté brésilienne, souvent présentée comme le "type" brésilien, ce qui ne correspond pas rigoureusement à la réalité, puisqu'elle n'est que l'un des types brésiliens parmi la diversité des métissages brésiliens. Dans la chanson populaire, son importance est remarquable, à travers les musiques et les chants qui la consacrent, pour le moins comme telle". C'est ce qu'affirme Manuel Diégues Júnior.

LÁ NO LARGO DA SÉ

Canto

Piano

Lá no lar-go da Sé ve-lha stá vi-

vo hu-lon-go tu-tú nu-ma-ga-io-la de

fer-ro cha-ma-do su-ru-cu-cú Lá no

lar-go da Sé ve-lha sta vi-vo hu lon go tu

tú nu-ma ga-io la de fer-ro cha-ma-

do su-ru-cu-cú co-bra fe-roz que tu do ata-

-ca té d'al-gi-bei-ra ti ra a pa-ta ca co-bra fe-roz



Théophile de Queiroz Júnior montre que "située à mi-chemin des blanches (dont elle se rapproche) et des noires (dont elle s'éloigne), la mulâtresse conserve l'exotisme de ces dernières, sans souffrir de grands désavantages esthétiques à côté des premières". De fait, la couleur de peau de la mulâtresse possède une note sensuelle inaccessible à la blanche; il se peut que cette teinte se retrouve dans la voix, qui ne manque pas d'inspirer des sentiments amoureux.

La quarterone, de style brésilien, fut incorporée à notre culture, dès l'époque romantique.

Gilberto Freye se réfère à notre idéal de la quarterone, lorsqu'il écrit que "le brésilien est un peuple se développant en quarterons".

Pour conclure, nous dirons que ces différentes muses, ont, chacune à leur façon, inspiré ceux qui se sont portés à travers les siècles à la composition musicale brésilienne du type populaire.

La guitare et le luth *(second article)*

par **Roger J.V. COTTE**
Professeur à l'Université de
l'Etat de Sâo Paulo (Brésil)

LA GUITARE A DOUBLES CORDES

Bibliographie (complément à l'article précédent) :

— Hélène Charnassé, **La guitare**, P.U.F., collection "Que sais-je", Paris, 1985. Excellent petit ouvrage, pratiquement exhaustif en dépit des dimensions modestes imposées par l'éditeur. Notons une iconographie très complète, rarement présente dans les publications "Que sais-je".

Généralités :

La guitare à doubles cordes, connue depuis au moins le XVI[e] siècle, avait succédé à des instruments dont la technique nous est mal connue, peu différents des ancêtres du luth, montés de cordes simples et dénommés de manière variable (guiterne, quinterne, vihuela, chitarra spagnuola, qîtara, guitara ladina, guitarra latina, morache, kitaire,... etc.). A partir de la seconde partie du XV[e] siècle, elle comporte quatre cordes doubles ou, plus généralement, une simple et trois doubles. Cette disposition que nous retrouverons sur le luth et sur la guitare à cinq rangs de cordes était nécessitée par la difficulté à trouver de bonnes chanterelles justes (1) et peu fragiles. Pour accorder l'instrument, on commençait par monter au mieux la première corde — la chantelle — qui, de la sorte, déterminait le diapason général de l'accord. Une bonne chanterelle permettait un diapason relativement élevé, cependant qu'une première corde médiocre obligeait l'adoption d'un accord plus grave. Ceci explique, en partie, l'utilisation presque générale des instruments de la famille des luths et des guitares en soliste. La musique d'ensemble posait de nombreux problèmes dont la solution était parfois très hasardeuse. On avait donc à peu près renoncé à utiliser l'écriture en notes de hauteur plus ou moins absolue, au bénéfice d'un système indiquant seulement les doigtés et les rythmes : les tablatures. Nous l'étudierons plus loin, à propos du luth.

Les frettes, tenant lieu des sillets de la guitare actuelle n'étaient, tout au moins au début, pas fixes. Le manche était lisse, et de vieux morceaux de cordes hors d'usage, soigneusement noués, perpendiculaires aux cordes, constituaient les frettes et marquaient les emplacements des demi tons pour la main gauche.

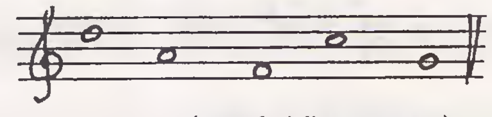
Plus tard, on les remplaça par de véritables sillets en ivoire ou d'os rapidement usés par les cordes filées (2), et bientôt de métal. Toutefois, les frettes faites avec de vieilles cordes avaient l'avantage d'être mobiles et de pouvoir être ajustées aux imperfections des cordes.

L'accord, tout comme celui du luth, était des plus variables, mais le plus usité semble avoir été le suivant :



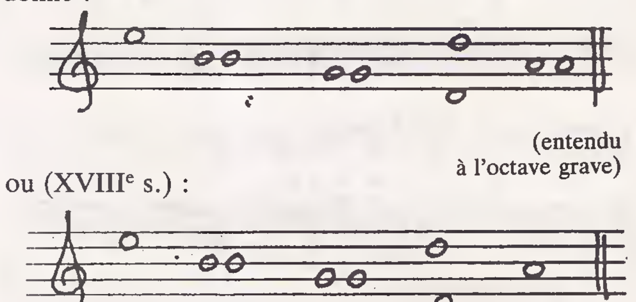
(entendu à l'octave grave)

(D'après Mersenne)



(entendu à l'octave grave)

Les hauteurs de notes varient d'un auteur à l'autre, mais en général les mêmes intervalles sont respectés. Souvent, surtout au XVIII[e] siècle, les chœurs ou groupes de cordes graves sont dédoublés à l'octave. Ce qui donne :



(entendu à l'octave grave)

ou (XVIII[e] s.) :

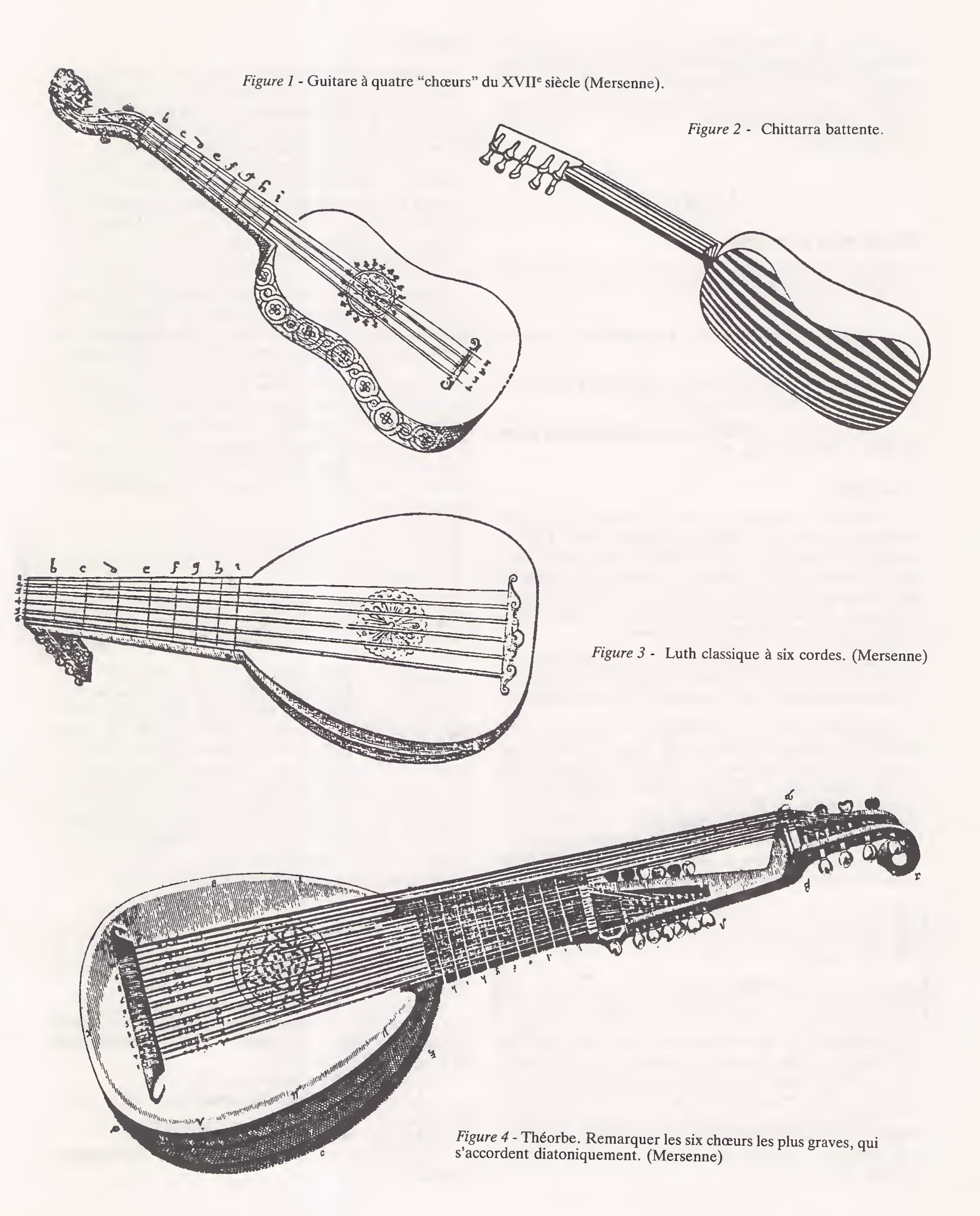


Figure 1 - Guitare à quatre "chœurs" du XVIIe siècle (Mersenne).

Figure 2 - Chittarra battente.

Figure 3 - Luth classique à six cordes. (Mersenne)

Figure 4 - Théorbe. Remarquer les six chœurs les plus graves, qui s'accordent diatoniquement. (Mersenne)

Le fond de l'instrument est souvent plus ou moins bombé, exagérément bombé dans le cas de la "Chittarra battente", réservée à l'accompagnement du chant et de la danse, montée de cordes d'acier (et non de boyau), jouée avec un plectre, encore en usage au XXe s. en Calabre. (Figure 2).

LE LUTH

Bibliographie essentielle :

Voir les ouvrages généraux donnés dans la bibliographie générale, E.M. N° 203, déc. 1973, pp. 116-118, et E.M. N° 262, nov. 1979.

— Lionel de La Laurencie, **Les luthistes,** Laurens, Paris, 1928.

— Ernst Pohlmann, **Laute, Theorbe, Chitarrone.** Edition Eres, Lilienthal-Bremen, 1971.

— Alain Miteran, **Méthode pour apprendre à jouer du luth,** Zurfluh, Paris, 1977.

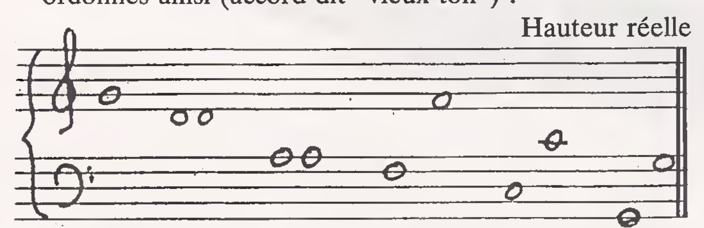
Généralités :

Il existe de nombreuses variétés de luth, dont nous examinerons les plus connues ultérieurement. Le luth "classique" des XVIIe et XVIIIe siècles, très voisin de la guitare ancienne, comporte une caisse de résonance piriforme, sans doute en souvenir des instruments de l'antiquité ou des civilisations primitives, faits d'une carapace de tortue ou d'une calebasse.

Cette caisse est composée par un assemblage de petites lamelles de bois, ajustées et collées sur un "moule" de bois épousant la forme intérieure de la construction.

Le manche, très large, de longueur variable, est terminé par un cheviller renversé (dit "cassé") à angle droit pour assurer une meilleure stabilité de l'accord. Des frettes (semblables à celles des anciennes guitares) divisent le manche en demi-ton égaux. Le luth classique comporte six "chœurs" ou rangs de cordes principaux, dont l'accord peut varier suivant la demande du compositeur mais en principe — sauf stipulation contraire — ordonnés ainsi (accord dit "vieux ton") :

Hauteur réelle

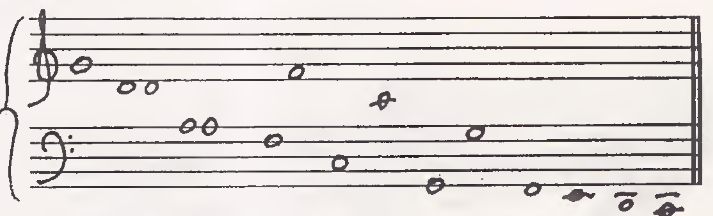


Comme pour la guitare à doubles cordes, la hauteur du diapason choisi dépend de la qualité de la chanterelle ou 1e corde. Toute la littérature du luth est notée en tablature. Bien avant l'invention de l'accord "tempéré" du clavecin ou de l'orgue, les instruments à manche (luth ou guitare et leurs dérivés) étaient déjà, par nécessité pratique, divisés en douze demi-tons égaux. (Figure 3).

Historique :

On trouve des instruments "à manche" dans les civilisations les plus anciennes (Mésopotamie et Egypte, par exemple), mais le luth proprement dit apparait chez les Arabes dès le début de l'Islam sous le nom de "ûd" ou "aoud" (qui donnera le terme portugais "alaude", dont dériveront les dénominations européennes). Ce luth des Arabes est introduit en Europe par les croisés, d'une part, et d'autre part par l'occupation musulmane de la péninsule ibérique, aux XIIe-XIVe siècles. Dès le XIIIe siècle, des luthistes sont connus en France. Le Roman de la Rose (ca. 1280) cite, parmi les instruments de musique, les "leus". Au XVe siècle, l'instrument est déjà très répandu. C'est l'instrument élégant, par définition, tout particulièrement prisé des Princes et des grands seigneurs qui entretiennent des luthistes à prix d'or et les traitent avec la plus grande considération. Il est, tout d'abord, monté de quatre puis cinq "chœurs" de cordes, aux XVe et XVIe siècles, et enfin, vers la fin du XVIe siècle, six chœurs. Bientôt, on ajouta, au grave, des cordes accordées diatoniquement et sur lesquelles la main gauche n'intervient pas. Elles sont souvent disposées "hors du manche (cf. figure 4). Ce qui donnait, au XVIIe siècle, l'accord habituel suivant :

Hauteur réelle



L'instrument prend alors le nom de "théorbe" ou de "luth théorbé". On l'utilise alors plus spécialement pour l'accompagnement ou la réalisation de la basse continue. Le répertoire du luth proprement dit est plutôt tourné vers les pièces solistes, airs de danse, transcriptions diverses de pièces chorales ou musique pure. Les airs au luth, pour voix soliste et luth sont de véritables polyphonies ou seule la voix supérieure est chantée. La décadence du luth commence et se consume aux XVIIIe siècle. J.S. Bach écrira encore quatre suites pour luth et quelques isolés comme les frères Kohault se feront encore entendre jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Le répertoire :

Tout le répertoire du luth est connu en tablature exclusivement. Une énumération exhaustive serait inconcevable dans le cadre de ce simple article. Notons toutefois les ensembles les plus importants.

— Anonyme, **18 basses dances,** Attaignant, 1529
— Anonyme, **39 chansons de Très brève et familière introduction pour... apprendre... à jouer... en tablature de Luth.** Attaignant, 1529
— Adrien Le Roy, **six livres,** 1551-1565
— Anonyme, **Hortus Musarum,** pour deux luths, Phalèse, 1552
— **Airs de cour au luth,** A. Le Roy, 1571
— Jean-Baptiste Besard, **Thesaurus harmonicus,** Cologne, 1603

— Gabriel Bataille, **16 livres de différents auteurs,** pour voix et luth, 1608-1643.
— Robert Dowland, **Varietie of Lute lessons,** Thomas Adams, Londres, 1610 — Reprint, Schott & sons, Londres, 1958.

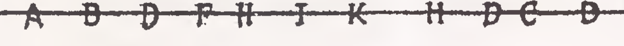
Ces quelques ouvrages, tout comme les centaines d'autres semblables, contiennent les pièces presque toujours pour luth solo, des genres les plus variés : Fantaisies (compositions savantes, souvent sur un thème de chanson), danses, souvent développées en variations, réductions de chansons polyphoniques... etc. Ces ensembles sont, d'évidence, conçus de manière à constituer en un seul volume, la bibliothèque musicale d'un luthiste.

Les tablatures :

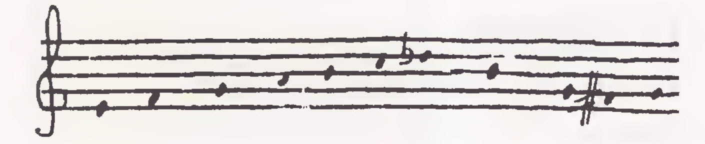
La musique en tablature dont la lecture enorgueillit tant de musicologues amateurs ne présente guère de mystère ni de difficultés. Les tentatives de transcription par ordinateur, dont nous examinerons le principe, demeurent décevantes et ne présentent que peu d'intérêt. Bien au contraire, l'exécution au luth, directement sur la tablature offre de nombreux avantages. Les doigtés sont indiqués sans doute possible. Toutes les notes — qui pourraient parfois être sous-entendues dans la notation ordinaire ancienne — sont écrites. Les altérations que le système du solfège ancien permettait de ne pas indiquer, dans certains cas, sont "mécaniquement" données. La transcription en notation ordinaire peut être intéressante pour le musicien ou le musicologue non luthiste désireux d'analyser ce répertoire. Elle était du reste pratiquée à l'époque à l'intention des clavecinistes ou même — suivant Mersenne — des harpistes. En voici les principes :

Il existe trois sortes de tablatures, basées sur des principes légèrement différents, à savoir la tablature franco-anglaise, la tablature italienne et l'allemande.

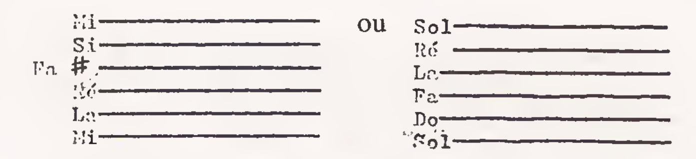
Tablature franco-anglaise. C'est de beaucoup la plus usitée et la plus répandue. Elle s'inscrit sur cinq lignes jusqu'au début du XVI[e] siècle, puis sur six lignes. Chacune de ces lignes représente une corde. Sur la ligne, des lettres représentent les positions des doigts. Supposons que nous transcrivions une corde à vide par la note mi; la lettre A représentera la corde à vide, soit "mi", la lettre B indiquant la première case ou frette se traduira par fa, la lettre C (seconde case) par fa dièze, et ainsi de suite de demi ton en demi ton. Il faudra seulement se souvenir que la lettre J n'existe pas et se confond avec le I. Sur une seule corde, à laquelle nous pouvons attribuer n'importe quelle hauteur de son mais que nous choisissons de traduire par MI, nous pouvons donc établir l'exemple suivant :



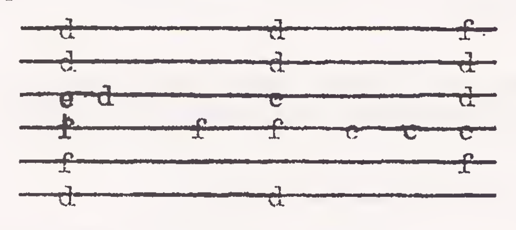
ce qui donnerait les notes :



Lorsque la tablature est complète, il faut naturellement attribuer à chacune des lignes une des notes adoptées pour l'accord de l'instrument, soit l'accord "vieil" ton (dont les notes peuvent être changées, à condition de respecter les intervalles de corde à corde), soit l'accord indiqué par le compositeur. Ce qui peut donner :

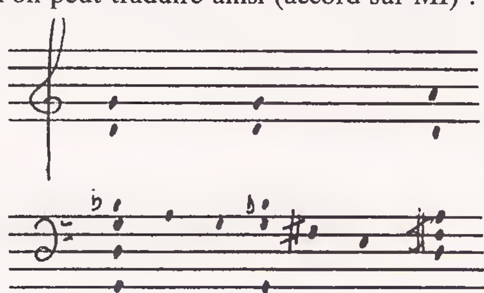


On peut donc noter ainsi des accords :

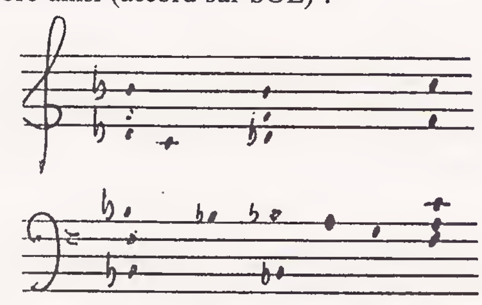


(d'après R. Dowland)

ce que l'on peut traduire ainsi (accord sur MI) :



ou encore ainsi (accord sur SOL) :



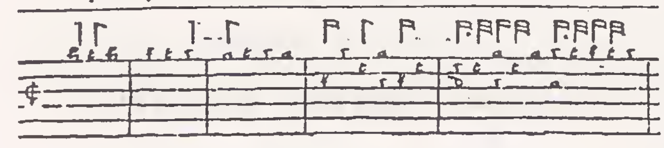
Les rythmes peuvent se marquer en plaçant les valeurs habituelles au dessus de la tablature, soit ainsi



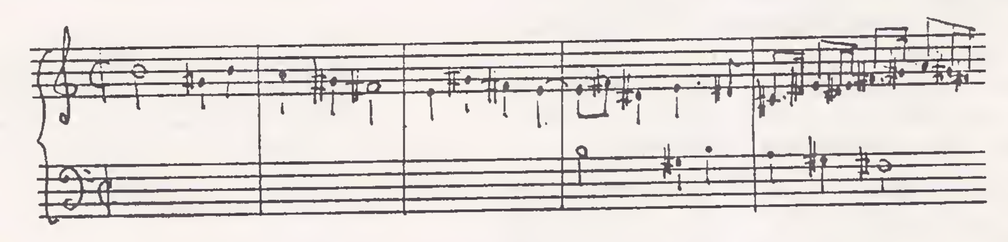
Mais le plus souvent on emploie un système n'utilisant que les queues des valeurs ordinaires, et dont la valeur la plus grande est la noire marquée ainsi , et correspondant en fait à notre blanche ou même à notre ronde. Viennent ensuite les subdivisions ainsi marquées :

Ces valeurs peuvent être pointées, par ex. . On ne répète pas l'indication de valeur lorsque les notes qui se suivent sont égales. On indique le rythme général au début du morceau, soit 2 ou ₵ = binaire, ou 3 ou 0 = ternaire. Nous pouvons à présent essayer de traduire en écriture pour le clavier un fragment de tablature de John Dowland.

Remarquez la graphie ancienne imprimée de cette tablature; les premières lettres se lisent : h, e, h, f, e, c, a,... etc.

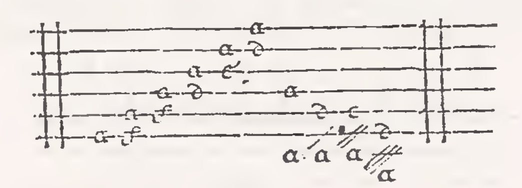


ce que nous traduisons en écriture de clavier :

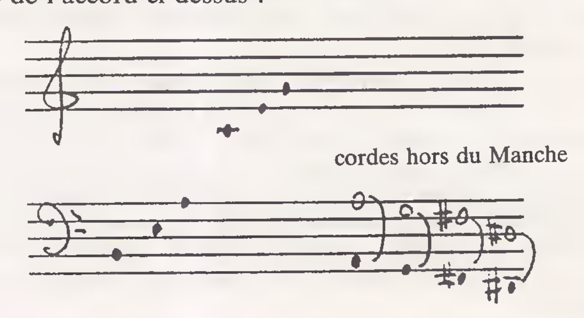


Nous voyons que la tablature n'indique que les rythmes d'attaque des notes et délaisse les tenues. Celles-ci sont automatiques sur l'instrument. Le transcripteur, pour l'exécution au clavier, doit donc les imaginer.

Quand l'accord choisi par le compositeur n'est pas le "vieux ton", on l'indique au début de la pièce, toujours en tablature, ainsi, par exemple :



Les lettres superposées indiquent les unissons ou les octaves à ajuster entre deux cordes. Ce système, comme l'on voit, n'indique que des intervalles, et non des hauteurs de notes précises. Il faut, bien entendu, commencer l'accord par la chanterelle. Voici une traduction possible de l'accord ci-dessus :



Dans un prochain article, nous expliquerons les tablatures italienne et allemande, dont les principes ne diffèrent guère de celle-ci, en dépit des apparences, et nous commencerons l'étude des principaux instruments de la famille des luths.

Les noms de l'instrument : Français ancien, Leüt, leuth, lutz, luttre, luc... etc. (noter aussi le vocable "luthérien" parfois utilisé pour "luthiste" — à ne pas confondre avec le "luthier", fabricant d'instruments à cordes et à manche); **Arabe,** al'ud, **portugais,** alaude; **provençal,** lahut, laüt; **espagnol,** vihuela (terme imprécis pouvant désigner divers instruments à cordes, voire des violes), laúd; **anglais,** lute; **allemand,** Laute; **néerlandais,** luit; **suédois,** luta.

Notes :

(1) (2) - Cf. l'article "Organologie - Les cordes", E.M., N° 316, mars 1985, pp. 19-22.

bibliographie

• Christian Goubault. **Claude Debussy**. Collection "Musichamp l'essentiel". Ed. Champion 7, Quai Malaquais Paris. 1986. 312 pages in -8 avec exemples musicaux, broché. 198 F.

Ce premier volume de la collection *Musichamp* est consacré à.Cl. Debussy et son œuvre. Ch. Goubault a divisé son double volume en trois sections. Dans une première partie, l'auteur évoque la vie de Debussy "au jour le jour", biographie enrichie de brefs extraits de la correspondance avec J. Durand, R. Godet et R. Peter sans compter beaucoup d'autres écrivains comme V. Segalen.

De la deuxième partie, nous retiendrons les analyses des œuvres principales. I Les mélodies. II Les cantates, ensembles vocaux, musique dramatique. III Oeuvres pour orchestre; on aurait aimé y voir celles des deux versions symphoniques de "Printemps". IV Oeuvres pour piano 2 et 4 mains, 2 pianos, piano et orchestre. V Oeuvres de musique de chambre. La troisième partie de ce livre est consacrée à un dictionnaire de 74 pages à tout ce qui a trait à la vie et l'œuvre de l'auteur de "Pelléas et Mélisande". On y lira avec intérêt les articles consacrés à quelques contemporains du Maître de Saint Germain-en-Laye : Ravel, Satie, Wagner. Celui sur le Debussysme ou V. d'Indy est cité, estimant "que Debussy et Ravel ont tort d'ériger des procédés d'écriture en principes..." ce qui n'empêcha pas l'auteur de "Fervaal" de participer à un concert avec Debussy pendant la première guerre mondiale!

Cette troisième partie de l'ouvrage de C. Goubault consacre une notice aux amitiés avec E. Chausson qui accueillit Cl. Debussy dans ce foyer d'art et de musique que fut l'hôtel de Courcelles; autres amitiés avec A. Messager qui dirigea "Pélléas", A. Caplet : Des écrivains et poètes : Pierre Louys, Henri de Régnier, R. Godet avec lequel il échangea une longue correspondance, et aussi P. J. Toulet.

Les notices : critique musical au singulier et au pluriel, voient passer en revue les noms de P. Dukas, de L. Laloy et de J. Marnold. Nous apprenons que les éditeurs s'intéressent à ses œuvres dès 1882, avec la mélodie "Nuits d'étoiles", (S. Ed. d'Estampes et de Musique. E. Bullas) dont on regrette qu'elle n'ait pas été analysé dans cet ouvrage qui, par ces nombreux exemples musicaux fait des rapprochements intéressants avec les Russes tel Moussorgsky (3e mélodie de "Sans soleil" de Moussorgsky) dont C. Debussy disait : "Cette page contient la quintessence de la musique à l'exclusion de tout ce qui lui est étranger".

Nombreuses seront les éditions européennes et américaines des œuvres de Claude de France en attendant celle, en cours, placée sous le patronage de la Direction de la Musique au Ministère de la Culture, du C.N.R.S., de la Bibliothèque Nationale avec la participation des éditeurs associés Durand et Costallat, le comité de rédaction étant confié à F. Lesure.

Ce dictionnaire, inclus dans la troisième partie contient d'autres aperçus sur l'exotisme dans plusieurs compositions, les goûts du musicien, du point de vue artistique et littéraire; et l'on y apprend que celui-ci voyait en la peinture un art qui "exerçait une grande attraction sur lui". L'auteur de la "Mer" put compter sur un mécène, le prince André Pioniatowski et sur de nombreux orchestrateurs, grâce auxquels ces dernières décennies ont vu naître des pages entreprises par le musicien des "Six Epigraphes antiques" notamment Ernest Ansermet. Citons aussi "La Chute de la Maison Usher" par R. Kyr et une autre de Juan Allende-Blin en 1977.

La vie sentimentale "très agitée" du musicien, est également évoquée dans ce dictionnaire. Gaby "aux yeux verts", Rosalie Texier et en 1908 Emma Bardac accompagnent, tout au long de son existence, le musicien de la pluie du vent et des nuages, créant un monde sonore à lui dont la muse fut poétique et rarement gaie, s'étant "fait une religion de la mystérieuse nature". Debussy ajoute : "Je ne pense pas qu'un homme revêtu d'une robe abbatiale (?) soit plus près de Dieu, ni qu'un lieu dans la ville soit plus favorable à la méditation." (article : sentiments religieux). Ces notices éclaireront les lecteurs amateurs de musique, fréquentant les salles de concert, ou chercheurs prenant appui depuis longtemps sur les travaux d'Amy Dommel-Diény, de Jacques Chailley et permettront grâce à une discographie sélective, d'orienter le choix des auditeurs ou de résoudre des problèmes concernant les dettes de l'auteur des "Gymnopédies", à l'endroit de son ainé qui s'intéressait à ses trouvailles harmoniques et qui savait railler C. Saint-Saëns accablé d'un mépris ironique ou se montrait parfois désapointé devant les succès remportés par ses cadets tels que ceux de M. Ravel pour ne citer que lui. L'article Critique met l'accent sur l'aspect double jeu du personnage de Monsieur Croche antidilettante, avec les interventions au sujet de Saint-Saëns. Faut-il voir un artifice destiné à exprimer des opinions brutales sans le risque de provoquer des réactions trop vives?

Dans ce volume sur Cl. Debussy, les interprètes glaneront de précieux conseils quant aux indications concernant les mouvements à prendre dans l'exécution des pièces musicales.

A la veille de la célébration du 125e anniversaire de la mort de Debussy, tout lecteur de "l'Education Musicale" sera vivement intéressé par ce livre dont le sujet est en relation étroite avec les études faites autour des œuvres poétiques et picturales des Maitres Français du tournant des années 1890-1910 comme Stéphane Mallarmé ou Paul Cézanne.

Olivier CORBIOT

• **L'économie du domaine musical.** La Documentation française. 29-31 Quai Voltaire 75340 Paris Cedex 07. 1985. F. 140.

Cette monumentale étude a été réalisée par le Bureau d'Informations et de Prévisions Economiques (BIPE), à la demande et avec le concours du Ministère de la Culture et du Commissariat général du Plan. Elle est assortie de 125 tableaux et de 81 graphiques.

"Il est grand temps, lit-on dans l'introduction, de penser l'économie de la musique, cet ensemble qui "pèse" déjà plus de 1,5% de notre économie. Et plus encore, comme un enjeu culturel et industriel pour la France de demain." L'"arrêt sur l'image" en 1981, proposé ici, se fonde sur une analyse aussi bien des marchés que des pratiques culturelles du public français. La musique a perdu — faut-il le déplorer ? — son caractère de langage pour initiés, de forme privilégiée de la distinction sociale. Elle est devenue, grâce à l'irruption des "réseaux" (radios et télévisions) et de la "privatique" (disques et cassettes) un phénomène de masse, un marché voué à l'internationalisation.

La première partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude des différents cercles de la musique et du domaine musical envisagé comme système; puis à l'historique de la "médiatisation" progressive du musicien, depuis le Haut Moyen-Age jusqu'à nos jours où, selon J. Attali, "la représentation n'a de succès que lorsqu'elle est un simulacre du disque". La deuxième partie est consacrée aux analyses socio-culturelle et économique de la consommation de musique.

Dans la troisième partie les auteurs s'interrogent sur les filières de la pratique musicale (formation, facture instrumentale, édition), ainsi que sur les filières des spectacles, de l'écoute à domicile (privatique et réseaux), de la musique d'ambiance.

Toutes ces données sont, dans la conclusion, mises "en prospective" de l'après 1985.

Une somme sans précédent.

• Vincent LAJOINIE. **Erik Satie** 443 pages. Editions de l'Age d'Homme. Lausanne 1985. Diffusion : 5, rue Férou 75006 Paris.

Voici enfin une monographie de Satie qui ne sacrifie pas l'étude critique de l'œuvre à l'anecdote et au pittoresque du personnage. L'auteur, professeur à l'Ecole Normale de Musique, alterne judicieusement sections biographiques et analytiques. Chaque analyse est illustrée d'exemples musicaux, depuis les premières pièces, *Valse-Ballet* et *Fantaisie-Valse qui datent de 1885, jusqu'à Relâche* publié en 1924.

Le curieux itinéraire "spirituel" de celui qui — mystique et mystificateur — fut probablement le seul humoriste sérieux est retracé avec minutie. S'autorisant, par ailleurs, de la phobie du pathos et du développement qui caractérisaient Satie, V. Lajoinie établit un parallèle avec Webern — parallèle moins saugrenu qu'il n'y paraît de prime abord.

Tout l'appareil référentiel souhaitable se trouve en appendice : catalogue de l'œuvre incluant les inédits, ainsi que bibliographie et discographie critiques. Regrettons cependant l'omission de la superbe intégrale que signa naguère le pianiste Claude Helffer.

Nous trouvons, en outre, un savoureux dossier consacré aux réactions que provoqua Satie dans le monde musical : jugements plus ou moins nuancés de Saint-Saëns, Debussy, Varèse, mais aussi de Kagel, Hoffnung, Phil Glass, Cage ou Boulez — Boulez, toujours urbain, qui diagnostiquait chez Satie une probable "atrophie glandulaire"...

Saluons le dévouement à la cause musicale des Editions de l'Age d'Homme : une quinzaine de volumes déjà publiés. Prochaine publication — très attendue — : le *Franz Liszt* de Serge Gut.

• Patrick MIGNON, Eliane DAPHY et Régine BOYER. **Les lycéens et la musique.** INRP. Collection Rapports de recherches - 1986 n° 2. F. 45.

Devant l'afflux des demandes, le Département de Psychosociologie de l'Education et de la Formation de l'INRP propose une nouvelle édition réactualisée de l'enquête nationale sur "les goûts musicaux des élèves de seconde et de première année de BEP". Elle est désormais disponible à l'INRP 29, rue d'Ulm 75230 Paris Cedex 05.

• Jean-Michel BARDEZ. **Tapages, Ramages.** In -4° cartonné. 92 pages. Nombreuses illustrations. Editions Chappell.

Le compositeur et musicologue J.-M. Bardez, auteur de nombreux ouvrages pédagogiques, nous propose ici un *Abécédaire musical* "conçu, dit-il, comme un outil aux multiples usages, une trame pratique". Cet ouvrage est divisé en vingt-sept "Séances" ponctuellement interchangeables, chacune étant axée sur deux ou trois chansons françaises — qui peuvent être interprétées soit *a cappella*, soit accompagnées à la guitare ou sur un instrument à clavier. Son étude peut s'étaler sur un, deux ou trois ans, selon le temps dont chacun dispose. Notons que tous ces chants sont fort heureusement assortis d'exercices vocaux préparatoires.

Parallèlement à ces "Ramages", l'auteur suggère quelques "Tapages" — brèves cellules rythmiques, *ostinati* — qu'il est loisible d'alterner ou de combiner. Sans oublier l'improvisation, le théâtre musical, la fabrication d'instruments... Enfin, partant du principe qu'un enfant peut *tout* écouter — pour peu que l'audition soit brève —, l'auteur nous offre, pour illustrer chaque *Histoire de musique*, une discographie extrêmement originale et... sans exclusive.

Cet ouvrage — l'un des modèle du genre — rendra sans nul doute les plus grands services aux enseignants de l'Ecole élémentaire — peut-être même des Collèges.

Francis COUSTE

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Toutes les nouveautés annoncées par les éditeurs ne sont malheureusement pas encore disponibles. C'est dommage, car en octobre il sera trop tard pour changer de manuel... Signalons cependant :

— **Développement de l'écoute par les dictées musicales.** Volume 2. **Yve Klein,** Degrés Préparatoire et Elémentaire. **Editions Bayardére,** 2 rue Aristide Briand, 21300 Chenove.

Je me permets de renvoyer pour l'essentiel à la critique du premier volume dans le numéro de Décembre 1985. J'y ajouterai seulement qu'il me paraît indispensable d'acquérir les deux volumes de la méthode et non simplement le deuxième même si on n'enseigne qu'au niveau Préparatoire ou Elémentaire, ceci pour deux raisons : il est indispensable, pour que la méthode porte ses fruits d'appliquer strictement la méthodologie dont la justification et la mise en œuvre complètes ne se trouvent que dans le premier volume. D'autre part, les deux volumes constituent une progression rigoureuse. Si on désire appliquer les principes d'Yves Klein, hérités de ceux de Maurice Martenot, il me paraît judicieux de reprendre — rapidement, bien sûr! — le cheminement à son point de départ, ne serait-ce que pour s'assurer qu'il n'y a pas de lacunes et travailler, selon la formule de Maurice Martenot, "acquis par acquis". (N.B. : le mystérieux 1 M 1 A du premier volume est à traduire simplement : D'Initiation Musicale 1 à degré Préparatoire!).

— **A propos d'extraits musicaux.** Devoirs d'analyses pour les conservatoires, collèges et lycées. **Jacques Allin. Ed. Salabert Enseignement.**

L'ouvrage s'ouvre par une préface à deux voix : Madame Aubry, Inspectrice Générale de l'Education Nationale, et Marcel Bitsch, professeur au CNSM de Paris vantent l'une les mérites pédagogiques, l'autre le sérieux msical de l'ouvrage. Disons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'analyses poussées comme celles éditées par le Conservatoire de Boulogne. Trente œuvres ou extraits d'œuvres sont ici analysés d'une façon qu'on pourra peut-être trouver un peu schématique, sauf si on a l'habitude de l'élève moyen de nos collèges ou écoles de Musique. Jacques Allin explique qu'il s'agit "d'extraits musicaux très connu, ayant servi naguère de base de travail pour des élèves suivant une classe de lycée à option musicale". C'est là une des applications possibles de cet excellent volume. Jacques Allin est seulement un peu optimiste quand il dit "très connues". Des enseignants, certes... mais j'ai découvert avec stupéfaction que certains élèves de Première littéraire ayant fait par ailleurs cinq années d'instrument dans un Conservatoire ne connaissaient pas... l'Aria de la Suite en Ré qui figure précisément dans les analyses de ce volume. Jacques Allin est donc bien loin d'enfoncer des portes ouvertes en présentant un solide florilège de textes "classiques" dans tous les sens du terme, se hasardant jusqu'à Albert Roussel, Darius Milhaud et Arthur Honegger. Cet ouvrage honnête et réaliste devrait rendre de grands services à nos élèves dont l'inculture musicale n'a souvent d'égale que la soif de découverte.

— **Manuel pratique d'analyse Auditive** préparant aux épreuves des baccalauréats A 6 et F 11, du DEUG (Musique et musicologie), du CAPES d'Education Musicale, de l'Agrégation. Convenant aux cycles "Moyen" et "Supérieur" des classes de Formation Musicale dans les Conservatoires Nationaux. **Georges Guillard. Ed. Transatlantiques.**

Georges Guillard fournit là à tous ceux pour qui la musique est autre chose qu'un vague bruit de fond pour soirée "in" un remarquable outil de compréhension et d'analyse. Outil de travail, certes, mais qui n'oublie jamais que la musique, même dans la préparation d'un concours aussi ardu soit-il doit rester un plaisir. "L'écoute attentive, raisonnée, analytique d'une œuvre (qui peut fort bien cohabiter avec l'écoute sensible, émotionnelle) affine la sensibilité auditive, aiguise les réflexes, affermit la mémoire, enrichit les domaines de comparaisons. L'ensemble de ces opérations *actives* met en pleine lumière ces zones d'ombre engendrées par la routine ou l'écoute superficielle et passive. Car si nous devions donner un seul coneil, ce serait bien celui-ci : ne jamais écouter indifféremment". L'auteur atteint, je crois, pleinement ce but. L'ouvrage n'analyse pas à votre place, il ne vous dit pas ce qu'il faut penser mais doit contribuer à faire de l'oreille de tous ceux qui se mettront à son école le merveilleux instrument de connaissance et de plaisir qu'elle peut devenir.

— **L'heure de formation musicale.** Elémentaire 2 et Fin d'Etudes Premier Cycle. Livre de l'élève. Livre du professeur. **Jean-Pierre Couleau. Ed. Leduc.**

Comme je l'ai dit pour les précédents volumes, cette collection suit à la lettre les programmes de la FNUCMU. Cette limite étant admise, il s'agit d'un excellent travail. J'avoue avoir davantage apprécié ce volume, surtout en ce qui concerne les textes de solfège chanté. Un guide probe qui conduira sans surprise les élèves au succès à l'examen. Rappelons en particulier que le livre du maître contient de très bons textes de dictée et que la théorie est incluse dans une progression intelligente et ponctuée d'exercices d'application.

— **Technique du Contrepoint. Julien Falk. Ed. Heugel** (représenté par Leduc).

Il s'agit d'un guide systématique pour l'étude du contrepoint.

— Bien qu'ils soient parus depuis longtemps, je n'avais pas signalé ou rappelé à nos lecteurs l'existence de l'excellente série : **Construction d'instruments à l'usage des éducateurs et animateurs** en milieu scolaire et parascolaire. **Yves Jacquet. Ed. J.M. Fuzeau.** Onze titres parus à ma connaissance, décrivant chacun la construction d'un instrument ou d'une famille d'instruments. Conseils pratiques, cotes, schémas, photos, conseils d'utilisation : chacun de ces petits volumes ne laisse rien au hasard et pourra rendre service particulièrement en cette période de vacances.

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Dans la collection Musiques pour ensembles de Flûtes à Bec ou autres instruments mélodiques, les éditions **J.M. Fuzeau** nous présentent :

— **Première et deuxième suites** pour deux flûtes alto, musettes ou vielles à roue en Do de **Philibert Delavigne,** transcrites et présentées par **Guy Casteuble.**

— **Cinquième et sixième sonates** pour deux vielles en Do et en Sol, flûtes alto ou musettes, transcrites et présentées par **Guy Casteuble.**

— **Airs traditionnels irlandais,** harmonisés pour quatuor S.A.T.B. par **Michael Bowles.**

Ces trois recueils contiennent toutes les indications nécessaires pour une interprétation la plus fidèle possible des pièces proposées (spécialement en ce qui concerne l'ornementation des pièces baroques). On ne peut que se réjouir de la vitalité de cette collection qui fournit à nos jeunes ensembles des pièces techniquement faciles à aborder et musicalement intéressantes.

— **Le Carillon de Dunkerque** pour ensemble de Flûtes à Bec. Arrangement d'**Albert Creton. Ed. Leduc.** 2 sop. 1 alto, 1 ténor, 1 basse facultative.

Cet air traditionnel à danser sera le bienvenu pour faire pénétrer nos ensembles de flûtes à bec dans le folklore bien particulier du Nord de la France. Il a été harmonisé avec l'habileté et le sens musical si solide d'Albert Creton. La basse est certes facultative, mais ce serait dommage de s'en priver et de ne pas donner à cette pièce tout son éclat.

— **Neuf pièces pour flûtes à bec** ou autres instruments mélodiques et une ou deux guitares. **Edité par Mario Arreseygor et Mario A. Videla. Ed. Ricordi.**

Il s'agit de transcriptions bien réalisées et à "géométrie variable", ce qui sera apprécié par de nombreux petits ensembles à la composition un peu disparate. On ne peut que se réjouir d'avoir à sa disposition un matériel permettant de faire découvrir à nos élèves par la pratique les œuvres des grands compositeurs.

— **Faisceaux II** pour flûte et clarinette. **Pierre Yves Level. Ed. Choudens.**

Un duo écrit dans un langage résolument contemporain, utilisant certaines techniques spéciales mais ne faisant pas appel aux sons multiples. Une œuvre très expressive écrite en 1968 et que les Editions Choudens viennent heureusement d'éditer.

— **Due Canzoni** pour hautbois et piano. **Fulvio Caldini. Ed. Berben** (Dist. Transatlantiques).

Une œuvre atonale sans difficulté technique ni pour le hautbois ni pour le piano, mais non sans charme et sans lyrisme.

PIANO

— **Sept danses faciles** pour piano avec accords de guitare. **Willy Albimoor. Ed. Schott frères.**

Ces pièces extrèmement faciles mais bien faites permettront d'initier de jeunes pianistes à des rythmes modernes qu'ils n'auront pas autrement l'occasion d'aborder. Et mieux vaut le faire avec des pièces simples et originales qu'avec la énième version simplifiée de l'Entertainer (pauvre Scott Joplin!)

— **... Et si l'on jouait du piano?** 13 pièces amusantes. **Patrick Davin, Josiane Hanelange. Ed. Lemoine.**

Ces pièces requièrent pour certaines la présence au piano du professeur et de deux ou trois élèves. Saluons l'effort fait pour que le pianiste ne reste pas un être solitaire ou au plus binaire devant son instrument. Le résultat est certainement amusant (et musical...). A essayer!

— **Menuet. Alain Roizemblat. Ed. Choudens.**

Un menuet qui commence dans un style faussement classique pour emprunter ensuite des harmonies à Léo Delibes... Pourquoi pas? Niveau Préparatoire.

— **La fée Bambinette - Raminagrobis et les souris.** Deux pièces inspirées d'Images d'Epinal. **P.Y. Level. Ed. Leduc.** Déb. 2 / Prép. 1.

Deux pièces extrêmement courtes (0'50, 0'36) dans le langage original de P.Y. Level. Je trouve personnellement Raminagrobis plus séduisant que la fée Bambinette, mais c'est une affaire de goût... En tous cas, voilà de quoi intéresser de jeunes pianistes et leur ouvrir les oreilles à des harmonies qui, pour être tonales, ne refusent pas le chromatisme!

— **Repas de fêtes** pour piano à 4 mains. Petite et moyenne difficulté (2e à 3e année de piano). **Bernard Leuthereau. Ed. Rideau Rouge.**

Ce professeur de piano en Ecole de Musique a constaté que "le pianiste débutant demeure condamné au départ à ne jouer qu'isolément". Quittant la formule professeur-élève, ces 4 mains sont prévus pour deux élèves. On ne peut qu'applaudir à cette formule fort sympathique et musicalement réussie. Souhaitons que l'auteur persévère...

— **Prélude en si mineur.** Collection Examen. **Franck - Valmalete. Ed. Delrieu.**

Cet arrangement — réduction — simplification pour piano du célèbre Prélude pour orgue de César Franck est profondément honnête, même si on ne peut s'empêcher de se demander si ce genre de version simplifiée s'impose aujourd'hui. A chacun de répondre selon son goût.

— **C'est le Folklore - Le miroir de nacre. Jean Sichler. Ed. Leduc.**

Deux pièces faciles, amusantes et très tonales (do Majeur franc et massif) pour niveau Débutant 2.

— **Debussiade. Gérard Spiers. Ed. Leduc.** Niveau P 2/ El. 1.

Une atmosphère, et non un pastiche. Cette pièce composée à la mémoire de Pierre Spiers ne manque ni d'intérêt ni de charme.

— **Chanson à danser. Daniel-Lesur. Ed. Choudens.**

Une très belle mélodie aux accents mélancoliques se déploie tout au long de cette pièce de couleur modale qui fera ressortir les qualités de toucher et de musicalité des meilleurs élèves.

— **Pastels 2 pour piano. Henri Carol. Ed. Delrieu.**

L'auteur, organiste à la cathédrale de Monaco, nous donne sept pièces pleines d'intérêt à la fois pour la variété du travail demandé et la qualité musicale de chacun de ces petits tableaux, baignant dans une certaine ambiance : Chopin, Raynaldo Hahn, Offenbach... non par des citations mais par un climat mélodique ou harmonique. Un recueil qui devrait donner autant de plaisir aux élèves qu'au professeur, ce qui est plus rare!

— **Jazzy. Claudine François. Ed. Lemoine.**

Sept pièces faciles pour initier au Jazz de jeunes élèves.

— **Belvédères.** Essai pédagogique pour piano en 45 pièces séparées. **Ed. Salabert.**

Quarante cinq courtes pièces (deux à trois lignes) tout à fait atonales et de caractère divers pour familiariser des élèves n'ayant pas encore un très haut niveau à l'écriture contemporaine. Jeux de timbres, jeux de rythmes, tout est fait pour extraire sans violence inutile l'oreille du système tonal.

FLUTE A BEC

— **Le printemps. A. Vivaldi.** Arrangé pour une flûte sans accompagnement par **Jean Jacques Rousseau.** Transcription pour flûte à bec alto de **Laurent Hay. Ed. Leduc.**

Il est difficile de ne pas entendre l'orchestre sous la mélodie... Cette limite admise, cette pièce intéressante fait appel à toutes les ressources techniques et expressives du flûtiste et de son instrument.

— **Six études techniques pour flûte à bec alto. Pierre Poulteau. Ed. Leduc.**

Le contenu est fidèle au titre, cependant certaines de ces études ne manquent pas de charme. Rien d'anti-musical, mais un travail technique rigoureux et systématique indispensable à la maîtrise de l'instrument.

FLUTE TRAVERSIERE

— **Berceuse - Souvenir** (niveau Débutant) **Danse - Marine - Martial** (degré Préparatoire) **Oscar Lagger. Ed. Leduc.**

L'excellente collection *Prélude* dirigée par **Alain Marion** nous offre de charmantes pièces au style varié qui séduiront, je l'espère, les jeunes flûtistes. Sans être faciles, les accompagnements de piano pourront être confiés à de grands élèves, favorisant ainsi la musique d'ensemble. Un langage simple mais sans pauvreté, de l'humour ou de la poésie, bref un menu plein d'attraits.

— **Belvédères II.** Essai pédagogique pour flûte en 45 pièces séparées et 7 récréations. **Jacques Lenot. Ed. Salabert.**

Dans l'esprit des Belvédères pour piano (cf. ci-dessus), l'équivalent pour flûte avec les mêmes qualités : initiation à l'atonalité et aux sonorités contemporaines par de très courtes pièces contrastées.

— **Huit petites études** pour flûte et piano. **François Daneels. Ed. Schott frères.**

Ce recueil de huit pièces centrées chacune sur une difficulté spécifique joint cependant technique et musicalité.

— **Sonariette pour flûte et piano. Schroeder-Meyer. Ed. Delrieu.**

Une petite pièce très "début du 19e siècle", fort jolie, qui pourra permettre à deux élèves de niveau moyen de jouer ensemble, la partie de piano étant aussi abordable que la partie de flûte.

— **Harmoniques.** Cahier d'exercices sur les partiels d'un son.

— **Quatre exercices pour la respiration circulaire** applicables à tous les instruments à vent. Collection **Pierre Yves Artaud. Ed. Transatlantiques.**

Deux ouvrages techniques destinés bien sûr d'abord aux interprètes de musique contemporaine mais qui pourront intéresser tous les flûtistes désireux de mieux maîtriser leur instrument.

VIOLON

— **Duo concertant** dans le style classique pour deux violons par **Martin Tytgat. Ed. Schott Frères.**

Une bonne initiation à la musique à deux avec une œuvre d'un classicisme à toute épreuve mais de bonne facture.

VIOLONCELLE

— **Sonata Breve "Bucéphale". Paul Tortelier. Ed. Delrieu.**

Une œuvre attachante de Paul Tortelier, à la fois violente et lyrique.

ORGUE

— **3ᵉ livre de pièces d'orgue de Michel Corette** (v. 1756) restitué par **Norbert Dufourcq** (2ᵉ fascicule) **Ed. Bornemann.**

— **Oeuvres complètes pour orgue.** Livre 3ᵉ **A.P.F. Boëly.** Pièces rassemblées et publiées par **Norbert Dufourcq** et **Brigitte François-Sappey.**

Ces publications mettent à la disposition de tous un répertoire connu seulement de quelques-uns. Boëly, en particulier, revient ainsi au jour, et ce n'est que justice. C'est la redécouverte d'un "chainon manquant" entre Corette et Franck, Saint-Saëns ou Gigout. Les éditions Bornemann poursuivent ainsi leur immense travail au service du répertoire des organistes.

Daniel BLACKSTONE

CLARINETTE

Editions J.M. Fuzeau

— **J.S Bach - Les 6 suites** pour violoncelle seul, retranscrites pour la clarinette basse par **Michel Bontoux.**

Très bonne idée que cette transcription qui permettra à l'élève de faire connaissance avec une œuvre magnifique tout en se familiarisant avec la clé de Fa. D'assez facile à très difficile.

— **Claude Crouzier : 14 études et duos contemporains.**

Etudes assez faciles destinées aux élèves de 2ᵉ à 4ᵉ année pour aborder le langage contemporain de l'instrument, permettant ainsi d'aborder très tôt avec de jeunes élèves l'environnement musical du 20ᵉ siècle.

Editions Rideau Rouge

— **André Patrick : Une année de Clarinette.** 1ᵉ niveau, 1ᵉ série.

Quinze pièces pour clarinette et piano, du 17ᵉ au 20ᵉ siècle, organisées en recueil par André Patrick.

Ces pièces ont été transposées de façon à en faciliter l'abord aux débutants.

Editions Transatlantiques

— **F. Vercken : Manège pour 4 clarinettes.**

Une jolie pièce construite autour de quelques motifs répétitifs faciles à jouer et dont la mise en place, qui ne doit pas aller sans poser quelques problèmes, fera l'objet d'un excellent exercice de lecture attentive et d'écoute.

— **Eraclio Sallustrio : Invito al clarinetto.** Vol. 2. **Ed. Berben**

Très intéressant recueil de gammes et d'études présentées dans un langage moderne.

— **Osias Wilenski : Homenajé a B.B.** (Bela Bartok) para clarinette solo. **Ed. Ricordi.**

Une œuvre de musique contemporaine techniquement abordable et pleine de subtilités. Le caractère de l'œuvre est celui d'une improvisation à partir de deux citations de la "musique pour cordes, célesta et percussions".

Editions Salabert

— **Jean Paul Rieuner : Distances** pour clarinette en si bémol avec accompagnement de piano facultatif.

Pièce de musique contemporaine très virtuose : toute la technique de la clarinette moderne y est employée. Niveau Excellence (concours CNSM-Paris).

Editions Leduc

— **Jean-Michel Defaye : 6 études pour clarinette seule, 6 études pour deux clarinettes.**

Chaque recueil est construit sur le même schéma : 1) Intonation. 2) Rythme. 3) Détaché. 4) Intervalles. 5) Legato. 6) Vélocité.

Etudes bien écrites dans un langage moderne mais utilisant la technique traditionnelle de l'instrument. Niveau fin d'études à supérieur.

— **Pierre Yves Level. Mentor II** pour deux clarinettes en si bémol. Dbt. 1/2.

Une partie à jouer par l'élève, l'autre par le professeur. De quoi initier les débutants à la musique contemporaine pour les sortir des "classiques favoris".

— **Antoine Tisné : Espoir** pour clarinette solo en si bémol. Niveau Fin d'études.

Un long récitatif sans difficultés instrumentales majeures, inspiré par un texte de David Niemann.

— **Serge Dangain : Siruis** pièce brève pour clarinette seule. Niv. Elémentaire. **Songe** pièce brève pour clarinette seule. Niv. Moyen.

Deux pièces faciles de musique contemporaine d'un grand intérêt pédagogique puisqu'elles permettent d'initier les enfants au langage actuel de l'instrument.

— **Serge Dangain : Douze divertissements** pour clarinette seule. Niv. Elém. 1.

Douze pièces modernes très variées écrites chacune dans un langage différent : modes grecs, pentatoniques, modes à caractère jazzistique, langage tonal classique. Les rythmes employés sont très divers : croches, double-croches, toutes sortes de syncopes, mélanges binaire/ternaire, contretemps... De quoi bien occuper les élèves d'Elémentaire 1.

— **Serge Dangain : Clarinette Hebdo.** 1ᵉ vol. Débutant 1ᵉ trimestre. 2ᵉ vol. Débutant 2ᵉ trimestre.

Une présentation qui change des méthodes traditionnel-

les (par exemple la tablature est à l'envers. Il est vrai que l'enfant regarde souvent son instrument dans ce sens là.) Une méthode très progressive (un prélude et une étude par semaine), de présentation très claire. Cependant, une façon étrange d'expliquer le détaché.

— **Bernard Wystraete : Alphonic** pour saxophone alto en mi bémol avec accompagnement de piano. Niveau Déb. 2 - Prép. 1.

Une pièce facile et plaisante dans une écriture traditionnelle.

Jean PEYLET

GUITARE

Editions J.M. Fuzeau

— **Les chemins de la guitare** livre 1 par **Marc et Eric Franceries**.

Beaucoup de méthodes de guitare voient le jour depuis un an ou deux. Cela correspond à un besoin réel, car il n'existait auparavant que des recueils de morceaux plus ou moins bien choisis, et le plus souvent inadaptés à l'apprentissage des enfants de 8 ans. Le matériel pédagogique devait donc être renouvelée.

Marc et Eric Franceries, le père et le fils, ont mis en commun tout leur savoir d'enseignant et de concertiste pour réaliser ce volume, qui est une réussite à tous points de vue. Rarement on rencontre à la fois un tel souci de plaire aux enfants, notamment par les textes et les nombreux dessins, et une telle rigueur pédagogique. Pas d'exercices mécaniques, mais des petits morceaux originaux et des adaptations d'auteurs classiques ou de thèmes populaires. La musique passe avant la technique, mais celle-ci est toujours présente.

Editions Henry Lemoine

— **La guitare buissonnière de Frédérico Vitielo**.

Une autre méthode, également excellente et pleine de bonnes idées, mais qui est moins progressive que la précédente et demande une intelligence et des mains plus développées. Elle conviendra mieux à des enfants de 11-12 ans. Les textes et les dessins sont bien sûr de rigueur. Une mention spéciale pour le répertoire proposé, particulièrement intéressant et éclectique.

— **Carnets du guitariste** volume 3 de **Yvon Rivoal.**

Faisant suite aux désormais classiques carnets 1 et 2, voici le troisième volet de l'œuvre pédagogique de Rivoal. Plus traditionnelle et austère dans sa conception que les méthodes de Franceries et Vitielo, elle offre toutefois l'avantage d'être bien structurée en 4 parties : main droite, main gauche, exercices et études, et répertoire. Il s'agit donc essentiellement d'une méthode de technique, d'un réservoir d'exercices dans lequel le professeur pourra puiser en fonction des problèmes spécifiques de chaque élève. La partie consacrée au répertoire, assez courte, devra être complétée par d'autres recueils.

— **Guitare Flamenco de Jean-Louis Pasteur,** édité par l'auteur dont voici l'adresse : 10, rue Delarivière-Lefoullon, 92800 Puteaux - Tél. 47.74.99.95.

Cette méthode est extraordinaire à plus d'un titre. L'auteur a passé 4 années à la rédiger. Cela semble un minimum vu la somme de travail qu'elle représente. Jean-Louis Pasteur a tout d'abord rédigé de façon parfaitement claire et concise une introduction à l'harmonie, au rythme et à la technique spécifique du flamenco. Ensuite, il a mis au point un système de notation. A partir de l'enseignement de son maître Joaquim Roca, il a ensuite réalisé vingt arrangements. Et tout cela (179 pages) il l'a enfin copié et édité par lui-même. Mais quel résultat! Enfin une méthode de flamenco accessible à n'importe quel guitariste confirmé, et dévoilant tous les secrets de cet art.

Pour le reste des partitions reçues, étant donné leur nombre, je me bornerai à les signaler :

Editions Paul Beuscher-Arpège : Le salp de A. Bouquette.

Cette méthode s'adresse exclusivement aux adeptes de la guitare basse, qui veulent s'initier à cette technique récente qu'est le slap, et qui est particulièrement utilisée dans le style "funk".

Editions Leduc

Collection de pièces instrumentales destinées aux examens et concours des conservatoires et écoles de musique :
— **Robert Coinel : Markab et Algol** (Niveau D1-D2)
— **Patrice Couineau : Les quatre petites bêtes** (Niveau D2-P1)
— **Raul Maldonado : Nat** (Niveau P2-E1)

Francis Kleynjans, compositeur toujours aussi inspiré et prolifique, nous propose :
Chez **Leduc** :
— **8 études de concert** pour guitare (moyen-supérieur)
— **suite en do** (moyen-supérieur)
Chez **Lemoine** :
— **2 barcarolles** (élémentaire)

Citons également chez **Lemoine :**

— **Madrigal IV** de **Jean-Pierre Leguay** (supérieur)
— **Quatre images du Japon** de **Jana Obrovska** dans la collection Roberto Aussel (supérieur).
— **7 facettes** pour guitare de **Norbert Leclercq** (niveau élémentaire)
— **Modinha Brasileira** de **Celso Machado** Pièces faciles pour 2 et 4 guitares.

Collection du séminaire International de Guitare de Mérignac. Un recueil de musique populaire brésilienne accessible aux élèves de niveau élémentaire.

Berben :
— **Partita N° 3** de **Stephen Dodgson** (supérieur)
— **Elegy** de **Douglas Jamieson** (supérieur)
— **25 petits canons** de Lorenzo Torti pour 2 guitares. Des canons très faciles pour élèves de débutant-P1

Jean-Pierre CHAUVINEAU

Informations diverses

• **ALBI**

Du 21 juillet au 3 août, stage musical de perfectionnement ouvert à toute personne désireuse de se perfectionner dans son instrument. *Directeur : Jean-Pierre Wallez.* Stage de chant choral; cours de technique vocale. Atelier choral. *Directeur : José Aquino.*

Académie d'Eté. Palais de la Berbie. 81000 Albi.

• **ARRAS**

31e Rencontre Internationale du "Royaume de la Musique". Plusieurs professeurs d'éducation musicale assurent l'encadrement. Délégation régionale Monsieur G. Robert, 374 rue Paul Foucaut, 59450 Sin le Noble.

• **AVIGNON**

Dans le cadre du Festival, le 20 juillet à 10 h retransmission en direct sur les ondes de la messe *"Cum Jubilo"* de Maurice Duruflé. Le 27 juillet, messe de Maurice Ohanna, avec le chœur contemporain Hayrabedian d'Aix en Provence.

Du 12 au 21 juillet programme de musique africaine. (Mali-Guinée-Maroc-Zaire-Ethiopie).

Renseignements : B.P. 92 - 84006 Avignon Cedex.

• **LA CHAISE-DIEU**

XXe Festival du 19 août au 2 septembre 1986. Cinq formations chorales y participent. Création en l'Abbatiale du Requiem de Penderecki dirigé par le compositeur. 31 concerts programmés.

Syndicat d'Initiative - 43160 La Chaise-Dieu.

• **MONTBRISON**

VIIe stage international de contrebasse et d'accompagnement au piano, du 18 août au 3 septembre, sous la direction de Jean-Marc Rollez, avec Vincent Pasquier et Didier Henry. Angéline Pondepeyre assurera pour la première fois une session d'accompagnement au piano.

Centre musical, rue des visitandines - 42600 Montbrison.

• **MONTPELLIER**

Le festival international de Radio-France et de Montpellier présentera en exclusivité deux "trouvailles" du cinéma muet consacrées au domaine musical : les opéras-films "Tannheimer" de L. von Wich et "Richard Wagner" de Carl Froelich.

Cour des Ursulines, **le 18 juillet** à Montpellier. **Le 19 juillet** à Pèzenas.

• **MORZINE**

Différents stages pour jeunes et adultes amateurs. Piano, solfège, cuivres, saxophone, guitare, musique de chambre, violon, contrebasse, Jazz-improvisation, flûte, déclamation.

Renseignements : M. G. Garberoglio. Maison du Tourisme. 74110 Morzine.

• **SAINT MAXIMIN**

Première biennale d'Organologie de Provence (27-28-29 juin). Facture d'Orgue et technologie (alliages et métaux, alimentation en vent). Littérature pour orgue. Scénographie. Concerts. Projections. Conférences...

• **SOUILLAC**

Stage jazz-instrumental. Informatique musicale. Danse. Directeur pédagogique : Philippe Renault. Du 13 au 20 juillet.

Renseignements : Festival du Jazz, B.P. 99 - 46200 Souillac.

• **ST FELIX-LAURAGAIS**

"Piano chez Déodat". Stage de haut niveau dirigé par Françoise Thinat, ouvert aux jeunes pianistes préparant un concert ou un concours. Dix pianos droits et quatre pianos à queue seront mis à la disposition des stagiaires. Ce stage est réalisé par l'Agence régionale technique pour la musique du Conseil Régional de Midi-Pyrénées. Du 3 au 17 août 1986.

A.R.T.E.M., 14 rue de Tivoli - 31068 Toulouse Cedex.

• **SCEAUX**

Du 12 juillet au 5 octobre. XVIIe Festival de l'Orangerie.

33 concerts sont organisés autour de trois grands thèmes :
— la musique à la Cour des Hasbourg
— Franz Liszt, compositeur et transcripteur
— la musique française de Rameau à Dutilleux

Brochure envoyée sur demande. Festival de l'Orangerie, B.P. 52 - 92333 Sceaux Cedex.

• **TOULOUSE**

Le Studium de Musique Contemporaine, Université de Toulouse-Le Mirail, organise un concours de composition, ouvert aux moins de 35 ans et de toutes nationalités. Les candidats doivent adresser pour le 31 septembre une œuvre de 10 à 15 minutes composée pour au moins 7 des 13 instruments suivants. 1 flute, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 1 percussion, 1 piano, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 bande magnétique.

Récompenses et perspectives professionnelles d'une particulière importance.

Contact : Studium de Toulouse, 15 rue des Lois, 31000 Toulouse.

• **RENNES**

A l'occasion de son *"été chanson 86"*, le centre régional pour la chanson en Bretagne propose deux stages parallèles avec la collaboration des ateliers de chansons de Paris, du 17 au 26 juillet 1986 au CREPS de Dinard :
— la journée du chanteur;
— formation de l'animateur *"chanson"*.

Renseignements et inscriptions : CRCB, 1, rue Louis et René Maire, BP 612, 35007 Rennes Cedex.

Jean PLANEL n'est plus...

Il est décédé le mercredi 14 mai 1986, à Montélimar, dans sa quatre-vingt-troisième année. L'inhumation a eu lieu le 16 mai 1986, à 16 heures, au cimetière du Caucade, à Nice.

Cette disparition a profondément ému tous ceux de nos collègues qui furent ses élèves au Cours Normal de la Ville de Paris, aussi bien qu'au Centre de préparation au C.A.E.M. du lycée La Fontaine. Tous garderont le souvenir de cet homme chaleureux, épris de liberté, pour lequel — plus qu'expression vocale ou même musicale — le chant était expression de l'être, dans sa plénitude.

Jean Planel naquit le 21 octobre 1903, à Montélimar. Son père, Alphonse Planel était éditeur et compositeur de musique. Il fit de brillantes études à Marseille, puis au Conservatoire de Paris où il obtint, en 1931, le premier prix de Chant, premier nommé. Il travaillait alors avec la grande cantatrice wagnérienne Louise Grandjean. Dès 1929, il donnait des récitals de mélodies à la R.T.F. où il produisait ses propres émissions : on lui doit *Les belles heures du chant,* émission qu'il consacra, pour l'essentiel, aux mélodies ou lieder de Fauré, Schubert, Mozart, Schumann, Brahms, Strauss... Pour la firme *Gramophone*, il enregistra *Julien*, oratorio de Gustave Charpentier, puis, en 1927, pour la firme *Columbia*, divers opéras-minute de Darius Milhaud, dans lesquels sa voix de ténor au timbre et à la tessiture exceptionnels faisait merveille. Grand Prix du Disque, en 1933, avec *L'enfance du Christ* d'Hector Berlioz — premier tirage important de l'histoire du disque classique : cent mille exemplaires chez Pathé-Marconi —, le Grand Prix du Disque lui fut à nouveau décerné, en 1941, avec le *De Profundis* de Michel-Richard Delalande.

Il interrompt, pendant la guerre, ses tournées de concerts et de conférences et jouera un rôle actif dans un réseau de résistance. En 1945, avec son frère Robert Planel, Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement musical, il fonde la Maîtrise de Radio-France, dans la grande tradition maîtrisienne créée par Grégoire-le-Grand. Il écrit dans le même temps deux essais didactiques *L'Ecole du Chant* (*) puis *Le chant pratique* (*), qui connurent immédiatement le plus vif succès auprès des spécialistes et du public. De 1947 à 1957, il fut en outre professeur au Centre La Fontaine, ainsi qu'au Cours Normal de la Ville de Paris.

Pressenti par Claude Delvincourt pour enseigner le chant rue de Madrid, il préféra — pour raisons familiales — s'installer en 1960 à Nice, où il enseigna durant quinze ans au Conservatoire National de Région, avant de se retirer dans sa ville natale, Montélimar, où avec l'aide de son épouse Maryse Planel — elle-même premier prix de chant du Conservatoire de Nice — il poursuivit ses recherches et son enseignement. A sa mort, il travaillait encore à ses deux derniers ouvrages : *Le Chemin de Lumière,* essai sur la tradition ésotérique du chant à traver les âges, et *Le Livre du Chant,* paraphrase exotérique cette fois du message occulte contenu dans la fameuse méthode que Nicola Vaccai écrivit sur des textes de Metastase.

Jean Planel fut aussi compositeur : on lui doit, en particulier, *La chute du tyran,* cantate pour chœurs et orchestre écrite en 1944 et créée à Radio-France. Remaniée en 1984, elle fut diffusée sur France-Musique sous le titre : *Hymne à la Paix.* Nous lui devons encore *Jeux et Chansons*, cycle de mélodies sur des poèmes de Claude Roy, un *Requiem,* ainsi que de nombreuses harmonisations pour chœur (*).

Jean Planel appartenait à cette génération — hélas! irremplacée... — de grands chanteurs qui portèrent haut et loin le renom de l'école française de chant : n'avait-il pas en commun avec Georges Thill ou Charles Panzéra — outre une intelligence musicale rare — cette extraordinaire ductilité de la voix, faite de la pureté du timbre et de la clarté d'une émission sans défaut ?

Que son épouse, son fils, ses quatre filles et toute sa famille trouvent ici le témoignage de la sympathie attristée de tous ceux qui eurent le privilège de travailler sous la direction de ce grand artiste.

Francis COUSTE

(*) Editions de *L'Ecole du Chant*. 16, rue Quatre-Alliances - 26200 Montélimar.

CONCERT FRANCO-COREEN

Une importante manifestation musciale a pris place dans le cadre des échanges culturels franco-coréens à l'occasion du centenaire des relations diplomatiques entre la France et la Corée et coincidait avec la venue en France du Président de Corée. Il s'agit du récital de la pianiste Kook-Nim Son.

Après avoir obtenu une licence de Concert à l'Ecole Normale de Paris, cette artiste complète ses études à Salzbourg où elle participe au Festival. Depuis 1978, elle est "Professeur-député" au Collège de Musique de l'Université de SEOUL où elle forme de nombreux étudiants qui viendront terminer leurs études dans nos conservatoires régionaux et nationaux. Elle joue régulièrement dans de nombreux festivals en Europe et vient de donner ce premier récital à Paris, sous les auspices de Yuri Boukoff.

Elle est proche de la pensée, de la volonté des compositeurs qu'elle a rassemblé dans son programme et qu'elle sert avec talent et musicalité : Bach, Beethoven et Schumann.

On peut louer cette interprète d'avoir su traduire, avec sa sensibilité asiatique la force d'émotion des langages germaniques.

Véritable mission de la poésie que celle de transmettre cette fusion intime entre deux univers si étrangement et paradoxalement éloignés l'un de l'autre.

Pierrette MARI



POUR PASSER VOS PETITES ANNONCES

Si vous désirez faire passer une annonce dans l'Education Musicale, remplissez cette grille et retournez-la avec votre titre de paiement au 23 bis rue Bénard, 75015 PARIS

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1985-1986

Numéros 321 à 330 — Octobre 1985 à Juillet 1986

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIES

ORGANOLOGIE

PEDAGOGIE

DIVERS

AVIS ADMINISTRATIFS

CONGRES INTERNATIONAL FRANZ LISZT

Placé sous la présidence du compositeur **Henri SAUGUET,** Membre de l'Institut, ce congrès est organisé par M. le Professeur **Serge GUT,** Directeur de l'U.F.R. de Musique et Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne.

Du 27 au 30 octobre 1986, il réunira des spécialistes internationaux de la vie et de l'œuvre du grand compositeur romantique.

Un concert de clôture sous la direction de Jacques GRIMBERT, aura lieu au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne le **jeudi 30 octobre à 20 h 45.**

Information et documentation : Congrès International Franz Liszt, U.F.R. de Musicologie, Université de Paris-Sorbonne, 1 rue Victor Cousin, 75230 Paris Cedex 05.

Musique et nationalités

Sur le thème "Musique et nationalités", le Centre régional de documentation pédagogique de Paris (37 rue Jacob, 75006 Paris), vient d'éditer un superbe coffret comprenant un livret de 80 pages, 12 diapositives et une cassette sonore de 25 minutes comprenant dix-huit extraits, de Mozart... à Stravinsky, en passant par Berlioz, Chopin, Smetana (150 F).

Cet ensemble multimédia, réalisé sous la direction de Philippe Zwang, s'adresse aux enseignants d'histoire, de musique, de langues vivantes et de lettres, de la quatrième à la première.

L'EDUCATION MUSICALE

une revue à votre service
qui vit par vous,
pour vous, pour la défense de la Musique

Abonnez-vous, faites abonner vos amis



L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. », 23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________________

______________________________________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement

SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	185 F
COUPLE	☐	avec iconographies (5)	205 F
Suppl. baccalauréat	☐	année 1986 (l'exemplaire)	50 F (dont 6 F de port)

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date __________ Signature __________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard - 75014 Paris
Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE
Analyses musicales disponibles :

			Francs
J.S. BACH	1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320	40
	5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303	40
	Cantate n° 4	n° 316	20
	Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320	40
	Petit Prélude en Do M.	nos 319/320	40
	Passacaille en Ut m.	nos 319/320	40
	Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320	40
L. V. BEETHOVEN	XVe Quatuor	nos 329/330	40
	Quatuor à cordes n° 17 op. 33	n° 311	20
	La Symphonie Pastorale	n° 295	20
M.A. CHARPENTIER	Te Deum	n° 299	20
F. CHOPIN	Polonaise en La M. opus 40 n° 1	n° 297	20
	Polonaise n° 5 "L'Héroïque"	n° 295	20
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	Mandoline	n° 308	20
M. DE FALLA	Nuits dans les Jardins d'Espagne	n° 315	20
G.F. HAENDEL	Le Messie (extrait)	n° 303	20
HAYDN	Symphonie n° 102	n° 304	20
M. LANDOWSKI	Symphonie Jean de la Peur	n° 305	20
F. MENDELSSOHN	Symphonie n° 4 en La M.	n° 307	20
S. PROKOFIEV	Lieutenant Kijé	n° 302	20
	IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	n° 308	20
M. RAVEL	Sonatine pour piano	n° 301	20
G. ROSSINI	L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	n° 314	20
Fr. SCHUBERT	Quatuor à Cordes en Ré M.	n° 306	20
R. SCHUMANN	Scènes d'enfants op. 15	n° 317	20
R. WAGNER	Siegfried Idyll	n° 296	20
	Egalement disponible les Fascicules		
Fr. SCHUBERT	Trio n° 2 en mi b. (2e et 4e suite)	n° 292	30
M. FALLA	7 chansons populaires		
O. MESSIAEN	Les oiseaux exotiques		
W. MOZART	Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes	n° 302	35
G. VERDI	Extrait de "Otello"		
A. JOLIVET	Second concerto pour trompette et orchestre		
J.S. BACH	Cantate n° 106 : Actus Tragicus	n° 312	40
F. POULENC	Sonate pour flûte et piano		
Ch. PENDERECKI	Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima		
PURCELL	Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello)	n° 322	44
FRANCK	Sonate piano et violon : 1er et IVe mouvements		
SATIE	Parade (Ed. Salabert)		

Chaque commande doit être accompagné de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 6,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS.

13e SALON
DE LA
MUSIQUE

2e SALON DE LA MUSIQUE CLASSIQUE



ORGANISATION BERNARD BECKER PROMOTION 161, boulevard Lefebvre - 75015 PARIS - FRANCE Tel. (1) 45.33.74.50

9000 instruments de musique présentés par plus de 500 marques françaises et étrangères. Toute l'édition musicale classique et contemporaine, 6 jours de fête et de musique avec deux salles de spectacles, 50 concerts, 400 musiciens.

DU 16 AU 21 SEPTEMBRE 1986 - GRANDE HALLE DE LA VILLETTE - PARIS - M° PORTE DE PANTIN DE 11 H A 19 H

14, 15 septembre 1986
Journées professionnelles réservées exclusivement aux revendeurs sur invitation.

16 septembre 1986
Journée réservée aux revendeurs, conservatoires, écoles, professeurs, musiciens professionnels.

AVEC LA PARTICIPATION DE LA CHAMBRE SYNDICALE DE LA FACTURE INSTRUMENTALE